القاهرة

أدب • فكر • فن

• القاهرة • العدد ٦٤ • ١٥ اكتوبر ١٩٨٦م • ١١ صفر ١٤٠٧هـ •

صلاح أبو سيف قبل البداية



أحمد أمين وزعماء الاصلاح

ناتالى ساروت والرواية الجديدة

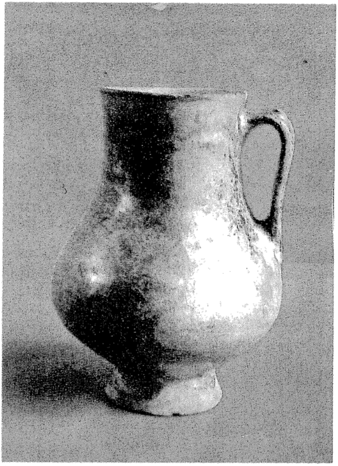
تطور الشعر الحديث فى مصر

هندسة المعرفة

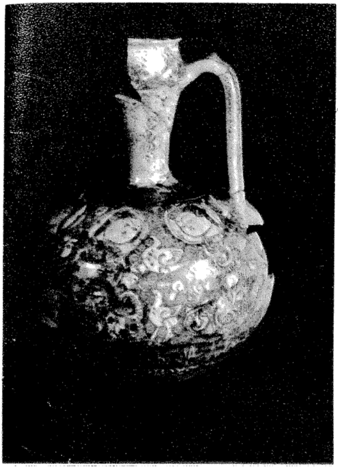
حول الأسلوب فى السينما

قراءة فى كف شاعر





قارورة . شاه إسلام . القرن الثاني عشر ـ القرن الرابع عشر . خوراسان .



قارورة فخارية . خوراسان . القرن الثاني ، عشر ، القرن الثالث عشر



صحن فخاري مقطع منقوش بالمينا . القرن الثالث عشر . خوراسان .

الافتتـــاحية

يصدر هذا العدد من القاهرة ، والذى أصبح بين أيدى القراء الآن ، بعد أيام من ذكرى نصر أكتوبر العظيم ، ذلك النصر الذى حققه الإنسان المصرى الحديث ، منذ ثلاث عشرة سنة مؤكداً شخصيته المصرية والعربية العملاقة وسط أعتى المؤامرات المحاكة بواسطة المؤسسات الإستعمارية ، والتى لم تخفيها فى يوم ما ضد وطننا العربى الكبير . وأننا فى هذه الذكرى المجيدة لا يسعنا إلا التأكيد على عوامل النصر الأولى ، التى تجلت واضحة أثناء إجادة المقاتل المصرى ـ الفلاح ـ ضابطاً كان أم جندياً ، أمام خط النار أو ورائه . . . . فكان إخلاصه وتضحيته مقابلاً موضوعياً للجدية التى بذلت أثناء إعداده الإعداد السليم لذلك اليوم . فكان يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ يوماً عظيماً ومضيئاً فى تاريخنا الحديث ، رفعنا بعده هاماتنا ، أمام الأبواق الدعائية التى هللت للنكسة والهزيمة ، واستمرت تشيع لدى ملايين الناس فى كل أنحاء العالم ، أن الجندى المصرى والعربى لم يخلق للمعارك الجادة . وأن جيش مصر لا يمكن أن يصمد فى الحروب الحديثة التى تعتمد على العلم والتكنولوجيا المتقدمة أثناء إدارة المعارك .

ولعلنا فى هذا الصدد نذكر أن العلم كان أحد الأسلحة الفعالة فى معركة أكتوبر ١٩٧٣ ، ذلك العلم الذى وعاه جنودنا المتعلمون والمثقفون ، الذين تكون منهم جيش أكتوبر ، واتضح استجابتهم له أثناء التعامل مع الأسلحة الحديثة ، فاستفادوا من إمكانياتها لأقصى ما يمكن . . . . وكان النصر الذى أشاد به العالم كله ولم ينكره الأعداء قبل الأصدقاء .

ويطالعنا أكتوبر هذا العام بصدور العدد الأول من مجلة الحضارة . . . ولعلها تكون شمعة مضيئة جديدة تعمل على إنارة حياتنا ، فلا يسعنا إلا الترحيب بالزميلة « الحضارة » التى رأينا أنها تحرث فى نفس الأرض التى نحرث فيها . . . أرض الثقافة وتوصيل الفكر ، وهو الهدف الذى سعت إليه القاهرة منذ العدد الأول ، ولا زالت تعمل على تأكيده رغم اختلاف الظروف . فالهدف هو الأبقى . ولابد أن يكون الأفراد استمراراً له حتى يمكن أن تكون إجادتنا فى كل الميادين على مستوى إجادة ذلك الجندى المصرى ـ الفلاح ـ فى يوم أكتوبر العظيم .

« المحرر »

القاهرة

أدب • فكر • فن

في هذا العدد

الثمن ٥٠ قرشا



وداعاً شادى عبد السلام

حين يكون الموت إنتصاراً ، يكون موت شادى عبد السلام المخرج السينمائى العظيم إنتصاراً أعظم كتب بعد صراع طويل مرير مع المرض ، قبله وأشد منه مرارة صراع طويل من أجل الفن وضد كل ما هو مثبط ومعاد لجوهر الفن توج بالعمل الخالد الرواية السينمائية (المومياء) وبعديد من الأفلام التسجيلية ومشروعات مات المبدع العظيم عنها وهى بعد لم تكتمل ، الكل يصنع تاريخاً كاملاً متفرداً فى حقل الابداع السينمائى المصرى .

إن كل العاملين فى صناعة السينما المصرية ، كل الفنانين المصريين والمثقفين من كل إتجاه ليعون أعمق الوعى الاضافة الخلاقة التى تحققت فى وجدانهم من عمل المخرج الراحل ، على نفس الدرجة من العمق كل متفرج عادى أدرك ذلك أم لم يدركه إن المصاب فى الفنان الراحل ليجل عن التعزى . يحزن الانسان للموق ويأمل فى الآتين .. دورة مقدورة .

رئيس مجلس الادارة
د . سمير سرحان

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

مدير التحرير
تحسين عبد الحى

المشرف الفنى
محمود الهندى

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .. وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

تأملات في ورقة بدولار!

وشّ وظهر

اللبّاد





WASHINGTON
ONE DOLLAR
ما أعظمك يا صاحب القدرة! الشرائية
10
ONE
سبحانك ONE!
ANNUIT COEPTIS
MDCCXXVI

ثقافة الطفل



- كلّ حبّه يطلعوا لنا ف مطلوع شكل :
واليومين دول كلّ يوم يقولوا لنا :
صكافة التفل ... صكافة التفل !

تطور الشعر الحديث فى مصر

د. يان بروخمان
ترجمة يوسف الشارونى

« هذا المقال فصل من كتاب ألفه الدكتور « يان بروخمان » بعنوان « مقدمة فى الادب المصرى الحديث » . وفيه يتناول بدايات النهضة الأدبية فى أوائل القرن التاسع عشر ثم ما تلا ذلك من تطورات فى فروع الأدب الثلاثة : الشعر والنثر (بما يتضمنه من قصة قصيرة ورواية) والنقد حتى منتصف هذا القرن .

ويتميز منهجه بالحرية فى تبويب الكتاب فبعض الفصول أساسه أحدى المدارس الأدبية كمدرسة الديوان وبعضها إحدى الجرائد أو المجلات التى تجمع عددا من الأدباء يتقارب اتجاههم الأدبى مثل الجريدة والسفور وأبولو ، وبعضها - مثل هذا المقال - يندرج تحت موضوع ادبى . أما معظم الفصول فأساسها إحدى الشخصيات الأدبية . ومعنى هذا أنه يجمع بين الناحيتين السكونية والحركية أو الاستاتيكية والديناميكية . فبعد أن يقدم الشخصيات البارزة فى كل فن من الفنون الأدبية يعود فيربط بينها عن طريق تطور هذا الفن ودور كل شخصية من هذه الشخصيات فى هذا التطور .

والفصل الذى ترجمناه جاء فى ختام الجزء الخاص بالشعراء المصريين ليربط بينهم عن طريق تطور هذا الفن ، ولهذا فإنه لا يذكر هنا أسماءهم كاملة أو تواريخ ميلادهم ووفاتهم . . إلى آخر هذه البيانات باعتبار أن القارىء قد سبق وألم بها . ونحن مع ملاحظتنا أن الدراسة قد أغفلت عند الحديث عن الشعر المنثور كاتبا من ألمع كتابه فى الأربعينات هو حسين عفيفى المحامى ، وأنها لم تحدد كتابات كاتب مثل مصطفى صادق الرافعى فى « رسائل الأحزان » و « أوراق الورد » و « السحاب الأحمر » . . الخ من مدى قربها أو بعدها عن الشعر المنثور ، إلا أن ذلك لا يمنعنا من الاعتراف بأن الدراسة نجحت فى الجمع بين النظرة العامة والالمام بالتفاصيل .

وقد ولد الدكتور بروخمان عام ١٩٢٣ وحصل على ليسانس الحقوق من جامعة لايدن عام ١٩٤٧ ثم ليسانس اللغة العربية عام ١٩٤٨ من الجامعة نفسها ، وعمل ملحقا ثقافيا بالسفارة الهولندية فى مصر من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٥٩ وأستاذا للغة العربية بجامعة لايدن من عام ١٩٦١ حتى أصبح الآن رئيسا لهذا القسم (فى هولندا ثمانى جامعات - من أقدمها جامعة لايدن - بكل منها قسم للغة العربية) . ومن مؤلفاته الدراسات العربية فى هولندا ، عام ١٩٧٥ - تحقيق الترجمة العربية المنسوبة ليحيى ابن البطريق لكتاب « تكون الحيوان » لأرسطو ونشرها مع التقديم لها عام ١٩٧٠ - كما أكمل معجم الأحاديث النبوية (الجزء الثانى عشر والأخير) ونشره عام ١٩٦٩ . وكتب الكثير من المقالات فى الصحافة الهولندية دفاعا عن القضية الفلسطينية وتعريفا بالأدب العربى .

* * *

فى عصور الأدب الكلاسيكى وما بعدها ظل الشكل الشعرى السائد هو القصيدة التى تتكون من خمسين إلى مائة بيت فى المتوسط وذات قافية واحدة ووزن واحد . هذه القيود العروضية الصارمة وقفت حائلا دون ظهور القصائد الطوال - لا سيما الملاحم - لتعذر الالتزام بالقافية الواحده لمدة طويلة . وحتى فى القصائد ذات الطول المتوسط فإن التزام القافية الواحدة أدى إلى الرتابة وعطل التلقائية والتعبير المباشر عن المشاعر .

ومن الصحيح أنه ظهر فى الأدب الكلاسيكى - إلى جوار القصيدة - عدد من الأشكال يقوم على أساسا المقطوعات الشعرية كالرباعية أو الدوبيت والمخمس ثم الموشح -

تمييز الشعر الحر فى الأدب المصرى الحديث لا يبرره إلا استخدام الشعراء العرب أنفسهم لهذا المصطلح كشىء مختلف بوضوح عن الشعر المنثور ●

وهو أبرز التطورات ـ وهو مقطوعة معقدة ذات قافية متشابهة ومتغايرة بالتناوب . بالإضافة إلى ذلك كان المزدوج من وزن الرجز عادة ما يستعمل فى القصائد التعليمية الطويلة على وجه الخصوص . ولكن لم تظهر مقطوعات ذات أشكال أكثر تحررا من هذه الأشكال فى عصور الأدب الكلاسيكى وما بعدها حتى الموشحات أصبحت أيضا ذات رتابة . وظل لفظ قطعة مستخدما للقصائد كأنها ليست مستقلة وما تزال أجزاء من قصائد أطول . ولم ينشأ أبدا فى اللغة العربية شكل يشبه السوناتا . ولعل الرباعية هى خير الأشكال التى قامت بوظيفة السوناتا فى الأدب العربى . ولو أنها لم تحظ بالذيوع الذى نالته فى الأدب الفارسى .

ومما يثير الدهشة استمرار تأثير عروض الشعر العربى وقوته . فقد واصل الشعراء المصريون المحدثون لمدة طويلة استخدام القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية الموحدة . وإذا خرجوا عليها فغالبا ما يعودون إلى الأشكال التقليدية كالموشح . وقد ظلوا لمدة طويلة لا يطورون الشكل فى قصائدهم ذات المقطوعات إلا نادرا . وإذا تقدم بعضهم فى العمر فإنه يعود إلى القصيدة الفخمة . ولم يبدأ استخدام الأشكال الحرة بشكل منتظم إلا فى الثلاثينيات لا سيما على أيدى شعراء مدرسة أبولو وحتى ذلك الوقت كانت القصيدة ماتزال هى الشكل السائد .

وقد كتب الطهطاوى بعض القصائد ذات المقطوعات . وهو يعتبر من أوائل من ساهموا فى النهضة الأدبية المصرية ، ولكن يبدو دوره العظيم فى كتاباته النثرية . وطبقا لرأى فون كرامر فإن شهرة قصائد الطهطاوى لم تتجاوز جدران المطبعة الأميرية التى قامت بطبعها . وكانت أغلبها أناشيد ألفها الطهطاوى للجيش المصرى فى مناسبات مثل انضمام مصر إلى حرب القرم عام ١٨٥٥ . وتكاد تكون كلها ذات نبرة وطنية عالية أساسها الموشح والزجل أحيانا . وغالبا ما تكون ذات قرار ثابت ، وأحيانا فى شكل الدوبيت . كما استخدم الطهطاوى المقطوعات الشعرية فى ترجماته التى كان يقوم بها بين حين وآخر لبعض القصائد الفرنسية مثل « نظم العقود فى كسر العود » la lyre brisee للشاعر جوزيف أجوب أو المارسيز .⁽⁵⁾ كما كتب الطهطاوى عدة قصائد فى الشكل العمودى . ولكن تأثيره كشاعر ــ كما هو واضح ــ كان تأثيرا ضئيلا . وإذا كانت شهرته تستطيع أن تنافس شعراء فترة ما بعد الكلاسيكية التى ازدهرت متأخرا فى مصر مثل شهاب الدين ودرويس والساعاتى فإن أعماله لا يمكن الربط بينها وبين رواد الكلاسيكية الجديدة .

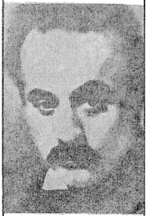
فالكلاسيكيون الجدد نادرا ما غامروا باستخدام شكل المقطوعات الذى كان من المتعذر أن يحوز رضاءهم وهم الذين يكتبون إعجابا والتزاما عظيما بالشعراء العباسيين فى فترة الازدهار مثل أبى تمام والبحترى والمتنبى . ورغم أن حافظ وصف ذات مرة سوق الأوراق المالية بالقاهرة فى عدد من المقطوعات الشعرية ، كما كان شوقى يكتب من حين لآخر هذا النوع من المقطوعات إلا أن الكلاسيكيين الجدد نادرا ما كانوا يستخدمون المقطوعات الشعرية حتى فى أشكالها العربية التقليدية . فقد كتب شوقى موشحا طويلا فى مدح أمير عربى أندلسى كما استخدم المزدوج لترجمة خرافات لافونتين . وقد ظلت المقطوعات الشعرية لمدة طويلة هى الشكل المألوف عند ترجمة الشعراء الغربيين كأنما لتؤكد الأصل الاجنبى .

ولم يستخدم خليل مطران ـ الذى يعتبر شخصية انتقالية فى كثير من الوجوه ـ المقطوعات الشعرية أكثر استخدمها الكلاسيكيون الجدد الآخرون . وتحتوى قصيدته الرومانسيه القصصيه الطويلة « الجنين الشهيد » على سلسلة من المقطوعات المزدوجة من وزن الرجز . وقد ذهب إلى أبعد من ذلك فى قصيدته « قضية » ، إذا استخدم أوزانا متنوعة وقوافى مختلفة . كما استخدم فى قصيدته « نفحة الزهر » بحرين مختلفين ونظاما معقد للقافية . ولكن مجموع ما كتبه فى شكل المقطوعات الشعرية يبلغ العشر على الأكثر فى ديوانه الأول . وفى أعماله المتأخرة كتب أقل من ذلك من شعر المقطوعات .

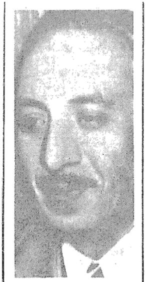
ورغم أن شعراء مدرسة الديوان كانوا ثائرين من نواح فمن الغريب أنهم ظلوا ملتزمين بعمود الشعر وبالقطعة ، حتى أكثر مما كان مطران ملتزما . فالديوان الأول (١٩٠٩) لعبد الرحمن شكرى مثلا يحتوى على بعض القطع الشعرية ، غير أنه فى دواوينه المتأخرة يستخدم القطع الشعرية على سبيل الاستثناء والمزدوج والدوبيت منها فقط . ونحن نجد المقطوعات الشعرية أكثر تكرارا من ذلك قليلا عند العقاد والمازنى . ولكن فى دواوين العقاد وشكرى المتأخرة ـ فالمازنى سرعان ما هجر الشعر ـ نجد أن شكل المقطوعات الشعرية يعود فيصبح نادرا باستثناء واحد هو ديوان « عابر سبيل » (١٩٣٧) للعقاد الذى كان استثناء من وجوه أخرى كذلك .

ونحن نجد المقطوعات الشعرية أكثر تكرارا عند شعراء أبولو . فقد استخدم أبو شادى أشكالا مختلفة من المقطوعات الشعرية حتى فى دواوينه المبكرة مثل ديوان « زينب » (١٩٢٤) رغم أنه تبنى القصيدة والقطعة فى معظم شعره . ومن ناحية أخرى فإن ديوانه « المصريات » (١٩٢٤) الذى لا يتضمن إلا قصائد وطنية لا يوجد به مقطوعات شعرية . ومن المرجح أنه اعتبر هذا الشكل الشعرى لا يتلاءم وموضوع الديوان وأن مستواه أعلى من أن يرضى ذوق الجمهور العريض . ولكن من الواضح ـ بوجه عام ـ أن المقطوعة الشعرية أصبحت أمرا مسلما به عند أبى شادى ، واحتلت مكانة القصيدة التى احتفظت بمكانتها فى شعره .

ولم يجد شعراء أبولو الآخرين أمثال ناجى وعلى طه والهمشرى صعوبة فى كتابة المقطوعات الشعرية لا فى ترجماتهم لشعراء الغرب ولا أشعارهم هم . وكان ناجى يفضل الدوبيت بوضوح ولكن من النادر أن نعثر على السوناتا الغربية . وتعتبر سوناتا « الوردة والأمل » لخليل شيبوب المنشورة فى مجلة الهلال عام ١٩٢١ عملا استثنائيا .



جبران خليل جبران



صلاح عبد الصبور



عبد الرحمن شكرى



مى زيادة

وإذا كان شعر المقطوعات لم يلق معارضة تذكر ، فإن الأمر اختلف مع التجارب الشعرية الأكثر حرية ، والقصائد ذات الوزن الحر ، أو ذات الأوزان التى تخالف أوزان القصائد العربية الكلاسيكية . الشعر المنثور ، والشعر المرسل ، والشعر الحر . وقد اختفت مع الزمن اصطلاحات أخرى مثل الشعر المنطلق . وهنا يجب أن ندرك أن التمييز بين الشعر الحر والشعر المنثور قد يكون غامضا . فكثيرا ما كان يتم تقديم نص باعتباره شعرا منثورا ثم يتضح أنه نثر مرصع كأسلوب الرسائل . مثال ذلك وصف شوقى للأسد تحت عنوان « صفات الأسد » فى كتابه « أسواق الذهب » (١٩٢٣) التى كان ينظر إليها أحيانا باعتبارها شعرا منثورا بينما هى فى الواقع تقلد تقليدا تاما الأسلوب المرصع للمقامة والرسائل ، الذى تمتد جذوره فى الأدب العربى الكلاسيكى . وبهذا المعنى فإن أمين الريحانى وخليل جبران يشبهان المنفلوطى والرافعى أكثر مما يظن المرء لأول وهله .

ولعل هذا هو السبب فى أن أولى محاولات التحرر من القواعد الصارمة للشعر العربى جاءت عن طريق قصائد النثر . ومن المعروف أن أمين الريحانى ـ الذى كان يعيش فى ذلك الوقت فى أمريكا الشمالية ـ هو أول من كتب قصيدة النثر ونشرها فى مصر متأثرا فى ذلك بوالت ويتمان . ففى عام ١٩٠٥ ظهرت قصيدته الحياة والموت فى مجلة الهلال . وقد اختفى المحرر بهذه القصيدة فكتب مقدمة لها . ثم تلت هذا النثر مناقشة حية فى الأعداد التالية . وسرعان مااقتفى العديدون أثر هذا المثال الأول للشعر المنثور . ففى عام ١٩٠٦ كتب خليل مطران قصيدة نثرية بعنوان « كلمات أسف » بمناسبة حفل تأبين ابراهيم اليازجى . كما نجد عددا من قصائد النثر على لسان الأرواح فى « ليالى الروح الحائر » (١٩١٢) وهى مجموعة من المقامات الحديثة لمحمد لطفى جمعه المتعدد المواهب . ويعتبر محمد السباعى ـ وهو أحد الذين مهدوا لمدرسة الديوان ـ من بين الشعراء الذين استخدموا هذا الشكل الشعرى وذلك طبقا للرأى أحد الذين قاموا بجمع الشعر المنثور فى فترة متأخرة .

وبالرغم من أن الشعر المنثور كان له أنصاره فى مصر فى فترة مبكره ، إلا أن شعبيته كانت محدوده . ويبدو أنه فقد رواجه بعد العشرين . كذلك فإن محمد تيمور ـ الذى كان شديد التأثير بالقصائد النثرية لجبران خليل جبران ـ كتب فى البداية بعض النصوص بالشعر المنثور ضمنتها أعماله الكاملة . ولكن يبدو أنه فعل ذلك بدافع من حماس الشباب . فكتاباته النثرية التالية التى جلبت له شهرته العظيمة كانت مختلفة تماما عن هذا الشعر المنثور ، ولعل مى (أومارى زيادة) هى أشهر من كتب هذا اللون فى مصر . وقد لعب صالونها الأدبى دورا هاما كمكان يجتمع فيه الأدباءالمصريون ولكن كتاباتها لم تكن لها إلا أهمية محدودة فى الأدب المصرى . وهناك كاتب آخر من كتّاب الشعر المنثور ـ كاد أن يغمره النسيان الآن ـ هو نقولا يوسف صاحب المجموعتين : « الفردوس » (١٩٢٢) و « نسمات وزوابع » (١٩٢٧) .

وقد أثار الشعر المرسل والشعر الحر مقاومة أكثر مما أقامها الشعر المنثور بالرغم من أن التفرقة بين الشعر الحر والشعر المنثور لم تكن أحيانا أمرا يسيرا . ويُعتبر الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى عادة أول من جرب الشعر المرسل فى مصر . وكان هذا الشاعر يراسل بانتظام المجلات المصرية . وبهذه الطريقة لعب دورا فى الأدب المصرى الحديث ولو أنه دور لا يمكن أن يقارن بدور خليل مطران . وفى عام ١٩٠٥ ـ وهى السنة نفسها التى نشر فيها الريحانى شعره « شعر مرسل » ضمنتها فيها بعد مجموعته « الكلم المنظوم » فى عام ١٩٠٨ . ولم يكن الزهاوى يعرف أية لغة أجنبية ، وربما استمد وحى هذه التجربة من المصادر التركية .

ولم يكن لشعر الزهاوى إلا تأثيرا بسيطا على عكس المنثور للريحانى ـ قد التزم الزهاوى القصيدة والقطعة فيما كتب بعد ذلك ـ شأنه فى ذلك شأن بقية الشعراء ـ حتى المقطوعات الشعرية كانت استثناء لديه .

ومن المحتمل أن يكون عبد الرحمن شكرى أحد الذين اقتفوا أيضا أثر الزهاوى ، فقد ضمن نهاية ديوانه الأول (١٩٠٦) قصيدة من الشعر المرسل عنوانها « كلمات العواطف » وجعل لها عنوانا ثانويا هو « قصيدة من الشعر المرسل » . ورغم أن العنوان يشير بأنها مستوحاه من قصيدة مطران « كلمات أسف » إلا أنه من الواضح أن شكرى قد تعمد أن يكتب شعرا مرسلا وليس شعرا منثورا مثل مطران . وقد ضم الديوان الثانى (١٩١٣) لشكرى أربع قصائد من الشعر المرسل . موضوعه أيضا فى نهاية الديوان كأنما دلالة على السمة التجريبية لهذه القصائد لكنه لم يعد إلى تجاربه فى دواوينه التالية .

ولم يحاول شعراء مدرسة الديوان الآخرون تجربة الشعر المرسل . وأول من بذل جهودا جدية فى هذا الاتجاه بعد شكرى كان أبو شادى مؤسس جماعة أبولو . فديوانه « الشفق الباكى » (١٩٢٧) يحتوى على عدة قصائد من الشعر المرسل معظمها ترجمات عن شعراء الغرب ولكن بعضها قصائد مؤلفه . وقصيدته الطويلة « الرؤيا » . مكتوبة شعرا مرسلا فيما عدا جزؤها الأول ، كما استخدمه أيضا فى قصيدته ، « مملكة إبليس » . وقد وضع لهذه القصدة الأخيرة مقدمة طويلة باعتبارها شعرا مرسلا . وبعد عام نشر أبو شادى قصيدتين من هذا النوع فى ديوانه « مختارات من وحى العام » (١٩٢٨) وبعد سبع سنوات أخرى نشر قصيدة أخرى فى ديوانه « فوق العباب » (١٩٣٥) . ولكن من الخطأ القول بأن قصائد الشعر المرسل تشكل جزءا هاما من شعر أبى شادى أو من أشعار أعضاء مدرسة أبولو الآخرين .



علي محمود طه

فالممثلون الحقيقيون لمدرسة أبولو أمثال ابراهيم ناجى وعلى محمود طه والهمشرى لم يغامروا أبدا بالخوض فى هذا الاتجاه . ومثل هذا اللون من الشعر يعتبر استثناء نادرا فى قصائد الشعراء الآخرين الذين كانوا على صلة بجماعة أبولو .

وقد استهل مطران قصيدته النثرية « كلمات أسف » بهذه الكلمات :

أطلق عباراتك من حكم الوزن وقيد القافية

وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة فى نظام

مما يوضح أن الشعر المنثور والشعر الحر كانا ـ عمليا ـ سواء لديه . والواقع أن التفرقة بينهما عسيرة . فتمييز الشعر الحى المصرى الحديث لا يبرره إلا استخدام الشعراء العرب أنفسهم لهذا المصطلح كشىء مختلف بوضوح عن الشعر المنثور . وهم لا ينظرون عادة إلى الشعر الحر نظرتهم إلى شعر بلا وزن ، بل غالبا باعتباره شعرا ذا أوزان متغيره دون الالتزام بنظام معين . وهنا أيضا نجد أن أبا شادى ـ الذى كان على استعداد دائما للتجريب ـ كان أول من طبق الأسلوب الجديد لا سيما فى قصيدته « الفنان » .

شعراء مدرسة الديوان ظلوا ملتزمين بعمود الشعر وبالقطعة أكثر مما كان مطران ملتزماً .

و « ترنيمة آتون » . المستمدة من ترجمة برستد لإحدى ترنيمات أختاتون اللتين تضمنهما ديوانه الكبير « الشفق الباكى » (١٩٢٧) . وعلى أية حال فان هذا اللون من الشعر أمر استثنائى فى أعمال أبى شادى المتأخرة . كما أن الشعر الحر ليس من المألوف وجوده عند شعراء أبولو الآخرين . وقصيدة « الشراع » لخليل شيبوب ـ الذى يوضع عادة فى صف شعراء أبولو ـ التى نشرها فى عدد من أوائل أعداد مجلة أبولو . مثال مبكر على ذلك . فقد أطلق شيبوب على هذا الشكل « الشعر المطلق » وكتب مقدمة شرح فيها أنه فى هذه الحالة استخدم القافية (رغم أنها غير منتظمة) كما استخدم شكلا معينا من أشكال الوزن . وتعتبر شيبوب ـ أكثر مما تعتبر تجارب أبى شادى ـ إرهاصا بما تلاها من الشعر العربى الحر الذى كثيرا ما كتب خلال الخمسينيات . وعلى أية حال فإن هذا اللون من الشعر نادرا ما نجده فى أعمال شيبوب المتأخرة . إنه لا يتكرر إلا فى قصيدته « الحديقة الميتة والقصر البالى » التى ظهرت فى مجلة الرسالة عام ١٩٤٣ .

وخلافا للشعر المنثور ، فإن الشعر المرسل والشعر الحر قد تعرضا لمناقشات كثيرة . فالعقاد كان فى البداية ـ ومن الناحية النظرية ـ من أنصار أشكال الشعر الحر . فقد كتب فى مقدمة الديوان الأول للمازنى (١٩١٣) أن ـ أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه . ولكنه تراجع عن هذه الآراء الثورية فى مقال له بالرسالة (١٩٤٣) وكذلك فى تاريخ حياته « حياة قلم » الذى نشره فى الخمسينات . حيث قرر أنه يرى أن طبيعة اللغة العربية مهيأة تهيأ عظيما للأوزان العربية القديمة . وقد أثبت المازنى أنه معارض للشعر غيرالموزون غير المقفى وذلك فى كتيبه الثورى فى نواح أخرى « الشعر غاياته ووسائطه » (١٩١٥) ولهذا السبب عارض حتى القصائد النثرية لمحمد لطفى جمعه التى نشرها فى كتابه « ليالى الروح الحائر » . وعلى أية حال فإن المازنى تطور بحيث أصبح أكثر تساهلا نحو الأنواع الجديدة , ففى عام ١٩٢٣ ظهرت قصيدته « أين أملك » من الشعر الحر فى المجلة العراقية « الحرية » . وفى مجموعته النقدية « حصاد الهشيم » (١٩٢٤) كان أيضا أكثر تحررا إلى حد ما : فقد اقترح هنا ابتكار وزن عربى جديد يشبه الشعر الأبيض . (الشعر المرسل) .

وقد برهن الزهاوى ـ المؤيد الكبير للشعر المرسل ـ على أنه مدافع متحمس لتحرير الشعر بوجه عام . ففى مقال له نشره أبو شادى فى مجموعة مختاراته « زينب » (١٩٢٤) يعلن أنه لا يجب التحرر فقط من قيد القافيه بل إنه ليس هناك من سبب يدعو الشعراء لإلزام أنفسهم ببحور الشعر العربى الكلاسيكى الستة عشر .



محمد لطفى جمعة

وفى عام ١٩٢٧ نشر فى « السياسة الأسبوعية » مقالا مطولا بعنوان حول النثر والشعر حيث قرر مرة أخرى أن « القافية ليس من الشعر » . ورغم أن الوزن يحدد موسيقى القصيدة إلا أنه ليس من الضرورى الالتزام بالأوزان الكلاسيكية . وفى العام نفسه كتب محمد حسين هيكل فى « السياسة الأسبوعية » عن النثر العربى الحديث والشعر العربى الحديث . متبنيا وجهة النظر ترى أن الأوزان التقليدية ونظم القافية لا تتلاءم والشعر العربى الحديث . وفى عام ١٩٢٩ نشرت المجلة نفسها نداء لمن يدعى محمد أحمد شكرى يدعو فيه إلى هجرة القافية تماما . ورغم أن الإنسان لا يستطيع التحدث عن حملة صريحة فى السياسة الأسبوعية من أجل الشعر الحر والمرسل ، إلا أنه من الواضح أن تحرير الشعر كانت له جاذبية معينة فى دوائر تلك المجلة .

وفى عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ كانت المناقشات حول هذا الموضوع تدور فى مجلتى الرسالة وأبولو بدءا بمقال « مجمع البحور وملتقى الأوزان » لمحمد عوض الذى كتب نقدا لمسرحية « قمبيز » لشوقى ولقصيدة « الشراع » لشيبوب التى سبق

الشعر الحديث ليس أسهل من الشعر التقليدى لكن له الحق فى الوجود مثل الشعر التقليدى .

ذكرها والمنشورة فى نوفمبر ١٩٣٢ وقصيدة « السلطان الجائر » . لإيليا أبو ماضى المنشورة فى الرسالة فى مارس من العام نفسه . وردا على هذه الهجمات كلها أعلن أبو شادى بكل هدوء أن مجلته ستواصل نشر مزيد من الشعر الحر . وقد كان أبو شادى مرة أخرى هو الذى وقف فى مجلته أبولو . إلى جوار الشاعرة سهير القلماوى التى وجه إليها النقد عام ١٩٣٦ لنشرها قصيدتها من الشعر المرسل « ذو الفأس » فى مجلة الرسالة . وقد اتجه رمزى مفتاح نحو أبولو لنشر مقالته الشهيرة « الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع » . التى أعلن فيها أن إيقاع القصيدة يوجد فى وزنها . وفى عام ١٩٣٤ دافع أبو شادى عن نفسه فى مجلة أبولو أمام الهجمات التى كانت تنشرها جريدة الوادى على قصائد الشعر الحر التى تضمنتها مجموعته « مختارات من وحى العام » (١٩٢٨) . ويبدو أن النقاش حول الشعر الحر والشعر المرسل كان أكثر من القصائد التى تكتب فى هذين الشكلين . وقد اعترف أبو شادى فى عام ١٩٣٦ أن الشعراء لم يستجيبوا بوجه عام لتجاربه بطريقة ايجابية ، يستثنى من ذلك مصطفى عبد اللطيف السحرتى وخليل شيبوب ومحمد فريد أبو حديد .

ومن الملاحظ أن الأشكال الحرة للشعر فى الأدب المصرى الحديث حازت فى النهاية قبولا غير مباشر على ما يبدو عن طريق المسرح . فقد كتب أبو حديد - الذى بدأ حياته الأدبية بالمسرح - مسرحية « مقتل سيدنا عثمان » عام ١٩١٨ شعرا مرسلا ولكنها لم تنشر إلا فى عام ١٩٢٧ . كما شارك فى مناقشات الرسالة حول هذا الموضوع عام ١٩٣٣ . كذلك يرد عادة اسم على باكثير كأحد رواد الشعر الحر بسبب ترجمته التى قام بها لروميو وجوليت عام ١٩٣٨ ونشرت عام ١٩٤٢ . وفى عام ١٩٤٥ نشر قصيدة فى الرسالة يبدو أنها لم تلفت انتباه جمهور القراء .

وفى الأربعينيات بدأ أولا أن الخلاف حول هذا الموضوع قد خفت حدته . رغم أن الناقد دريني خشبة كتب فى عام ١٩٤٣ سلسلة من المقالات فى الرسالة حول الشعر الحر والشعر المرسل ، وشارك العقاد فى المعركة إلى جانب التقليديين بمقالة الذى نشره فى الرسالة والذى سبقت الإشارة إليه إلا أن الموضوع بدا أنه فقد معاصرته ولكن فى عام ١٩٤٧ نشر لويس عوض وكان ما يزال أستاذا للانجليزية فى جامعة القاهرة واشتهر كناقد فيما بعد - ديوانه « بلوتولاند » الذى كان من الدلالات الأولى على التغير الوشيك الوقوع . وقد كتب له مقدمة ذات عنوان له دلالته « حطموا عمود السعر » طالب فيها بإدخال تجديدات ثورية على الشعر . والقصيدة كشكل شعرى - لا وجود لها فى هذه المجموعة . فكل القصائد شعر مرسل وحر أو فى أشكال متنوعة للمقطوعات الشعرية ، بل يتضمن سوناتات أيضا .



بدر شاكر السياب

وقد أعلن لويس عوض فى مقدمته أنه يجب النظر إلى قصائده باعتبارها مجرد تجارب وأنها لا تطمح إلى تحقيق أية قيمة فنية . وقد أضعف هذا من تأثيرها . فبرغم أن « بلوتولاند » مجموعة هامة بلا شك كدلالة على تغير جذرى ، إلا أن النقاد اليوم يكادون يجمعون على أن الخطوة الجديدة فى الشعر العربى الحديث قد تحققت على يدى شاعرين عراقيين هما نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وليس على يدى لويس عوض . ففى عام ١٩٤٧ ظهرت قصيدة نازك الملائكة فى مجلة العروبة ببيروت عن وباء الكوليرا الذى انتشر فى مصر ، وفى الشهر نفسه نشر السياب ديوان « أزهار ذابلة » الذى تضمن قصيدته « هل كان حبا » والقصيدتان شعر حر . ومنذ ذلك الوقت والنقاش يدور حول من الذى بدأ الشعر الحر . ولكن غنى عن القول أن ذلك خارج عن موضوع تاريخ الأدب المصرى الحديث . وقد قرر السياب نفسه فيما بعد أن على باكثير هو أول من استخدم الشعر الحر فى ترجمته لشيكسبير ، مما يعنى مرة أخرى تأثير باكثير على السياب .

من سمات الوضع المتغير فى العالم العربى أن عمل هذين الشاعرين العراقيين هو الذى أدى إلى الخطوة الجديدة نحو الشعر الحر فى مصر فقد كان تأثيرا الدول العربية على الأدب المصرى فى العشرينات والثلاثينات غير ملحوظ . فيما عدا المهجر - ولكن فى أواخر الأربعينات أصبحت العلاقات الثقافية مع الدول العربية الأخرى أشدا ارتباطا إلى حد كبير .

لم يستخدم خليل مطران . الذى يعتبر شخصية انتقالية فى كثير من الوجوه . المقطوعات الشعرية أكثر مما استخدمها الكلاسيكيون الجدد .

وقد كان تحرير الشعر فى أول أطواره جزئيا فقط ، فقصيدة السياب « هل كان حبا » لم تكن شعرا حرا بل كان وزنها من بحر الرمل ، وذات مقطوعات كل منها من سبعة أبيات ذات قواف متعددة . وأهم ما يلفت الانتباه فى هذه القصيدة هو فى الغالب عدم تساوى أطوال سطورها . وكتبت نازك الملائكة قصيدتها « الكوليرا » من وزن المتدارك ، وهى مقسمة إلى مقطوعات أيضا ذات بناء أكثر انتظاما من مقطوعات السياب . وكلتا القصيدتين مثال لما يطلق عليه اليوم بوجه عام شعر « التفعيلة الواحدة » ، وفيها تستخدم التفعيلات المعروفة فى الشعر الكلاسيكى استخداما حرا فى سطور مختلفة الأطوال وأحيانا بنظام غير منتظم للقوافى . وعادة ما يتجنب شعر التفعيلة الأوزان المعقدة التى تحتوى على تفعيلات مختلفة . وقد أدى هذا إلى نشأة شعر أكثر تحررا من الشعر الكلاسيكى ذى الستة عشر بحرا وقافيته الإجبارية والفاصل بين الشطرتين والمساواة الصارمة لأطوال السطور . وعلى كل حال فشعر التفعيلة الواحدة ليس حرا حرية تجارب أبى شادى مثلا مما يعد سببا من الأسباب التى جعلته يلقى قبولا بسهولة نسبية .

وسرعان ما وجد هذا الشعر الحديث - كما يمكن أن نطلق أتباعا فى مصر فقد تبناه صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وآخرون ممن لا تدخل أعمالهم فى نطاق الفترة الزمنية للدراسة الحالية (تقف عند ١٩٥٠) . وليس هذا معناه أن الآخرين لم يعارضوا التجديد . فعندما كان العقاد رئيسا للجنة الشعر فى المجلس الأعلى للفنون وكانت اللجنة تقوم بالتحكيم لمنح جائزة لأحسن قصيدة قبلت فى حرب ١٩٥٦ فإنه حول إلى لجنة النثر كل القصائد المكتوبة بالشعر الحر رافضا أن يعتبرها شعرا على الإطلاق . كما أن شاعرا آخر معترفا به عزيز أباظه أبدى ملاحظات سفه فيها الشعر الحديث .

وقد اتخذ بعض النقاد مواقف أكثر ايجابية . ففى مقدمة ديوان « عبير الأرض » (١٩٥٦) لفوزى العنتيل رحب الدكتور محمد مندور - الواسع النفوذ - بالشعر الحديث . وفى مجموعة مقالاته النقدية « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ، أوضح أن الشعر الجديد ليس أسهل من الشعر التقليدى . كذلك أيد طه حسين الشعر الحديث منذ عام ١٩٥٦ فى مقال تضمنه كتابه « أدبنا المعاصر » (١٩٥٨) معلنا أن الشعر الحديث له الحق فى الوجود مثل الشعر التقليدى لعزيز أباظه مثلا والذى سبقت الإشارة إليه .

أحمد أمين وزعماء الإصلاح

حافظ أحمد أمين

فى ذهن كل مفكر أو فنان عدد من المفكرين أو الفنانين العظماء يتعاطف معهم ، ويعجب بإنتاجهم ، ويسترشد بآرائهم وتصرفاتهم . وكثيرا مايكشف المفكر او الفنان عن هؤلاء الأساتذة والمثل العليا ، فيتكلم عنهم بحب وإعجاب ، أو يكتب عنهم الكتب والدراسات ، مُبيّنا أوجه العظمة فى شخصياتهم ، وعناصر التميز فى إنتاجهم وأعمالهم .

كتب طه حسين -- مثلا -- ثلاثة كتب عن أبى العلاء المعرى ، والمعروف أن المعرى فقد بصره فى طفولته ، وهو مشهور بجرأته فى التفكير ، ومخالفته أهل عصره فى كثير من أفكارهم ومعتقداتهم الإجتماعية والدينية ،

وكتب العقاد دراسة وافية عن ابن الرومى ، يظهر فيها شدة إعجابه بكثرة إنتاجه وتنوع أغراضه ، وغوص على المعانى النادرة ، ووحدة الموضوع فى قصائده ، والمعروف أن ابن الرومى قد نظم الشعر صغيرا ، واتخذه أداة تكسبه ، وكان حاد الطبع كثير الهجاء ، عَمَدَ إلى الاقذاع فى الهجوم على كبراء عصره وشعرائه ، يعجب به المستشرقون أكثر من الشرقيين ، لما بينهم وبين الشعراء الغربيين من شبه .

فإذا رجعنا إلى كتاب (زعماء الإصلاح) لأحمد أمين ، وإلى بعض تراجمه فى (ضحى الإسلام) أو (فيض الخاطر) عن رجال تعاطف معهم ، وأعجب بفكرهم وأخلاقهم ، رأينا أن الصفة الغالبة فى هؤلاء الزعماء هى صفة الشجاعة فى مواجهة الحكام المستبدين ، والصدق مع النفس ومع الاخرين . وقوة العقل فى الحكم على الأشخاص وعلى الأشياء ، والزهد فى المال والجاه ومتع الحياة .

فمحمد بن عبد الوهاب -- زعيم الثورة الوهابية فى الحجاز -- « كان حر التفكير ، شجاع القلب ، يقول بالاجتهاد ، لا يخشى احداً إلا الله ، لا يعبأ بسجن أو تعذيب ، هاجم الفقهاء والمتصوفة ، ودعا إلى عدم زيارة القبور والأضرحة ، وإلى هدمها ، وإلى رد البِدَع والتوجّه بالعبادة إلى الله وحده ، والعودة إلى البساطة والطهارة والنقاء ، وعدم عبادة الاحجار والعظماء . . . . فلا قيمة للحياة إلا إذا بُذلت فى رفع لواء الحق ودفع الظلم . . . . العقيدة والروح هما الأساس ، وهما القلب ، إن صلُحا صلح كل شىء ، وإن فسدا فسد كل شىء ، قد تراجع الناس عن التوحيد المطلق الذى جاء به الأسلام لأن التحرر من المادة بأشكالها جميعا ، والإفلات من قيود الحس ، يتطلب منزلة رفيعة من السمو تعجز عنه الأغلبية . »

ويعلّق أحمد أمين على نجاح الدعوة الوهابية بقوله : « وقد تأثر بالدعوة ناشئة الشباب المثقفين ، فلم يلجأوا الى المزارات والمشايخ كما كان يلجأ آباؤهم ، ولكن أخشى أن يكون كثير منهم لا يلجأ إلى الله أيضا كما كان يلجأ آباؤهم »

* * *

لم يكن كل الزعماء الذين تعاطف معهم أحمد أمين زعماء دينيين ، فكل من يقرأ الفصل الذى كتبه عن عبد الله النديم يلمس مدى تعاطفه

وإعجابه بهذا الزعيم الوطنى العظيم -- خطيب الثورة العرابية -- كان أسلوب النديم قويا جريئا ، إتهم الأوربيين بتشجيعهم الانحلال حتى يسقط الشرق ، ونقَدَ مناهج التعليم وخلوّها من بث الروح القومية ، ودعا إلى الخروج ذوى الرأى من عزلتهم ....

ثم صدرت الإرادة السلطانية بتعيينه مفتشا للمطبوعات فى الأستانة ، وكانت من سياسة عبد الحميد فى بعض الأوقات أن يسترضى الناقمين ، ويحبّب اليهم الإقامة فى الأستانة تحت سمعه وبصره ، ويجرى عليهم الرزق الواسع ، ويسند اليهم بعض المناصب ، فيتقى أذاهم ، ويستجلب رضاهم ، فاحتشد فى الأستانة من ارباب العلم واللسان عدد كبير ، منهم السيد جمال الدين الأفغانى .

ولكن أنّى لصاحب هذا اللسان أن يهدأ ؟ لقد وقع فى خصومة مع أبى الهدى الصيادى ، مستشار المُلْك وحامى العثمانيين ، وضع النديم فيه كتابا سمّاه (المسامير) وهو كتاب لا يشرّف الصيادى ولا النديم .

ومات النديم قبل أن ينتقم الصيادى ، مات بعد أن أيقظ الشعور فى الشعب ، بحقهم فى الشكوى من الظلم ، والمطالبة بالعدل ، وأفهمهم أن الحاكم يجب أن يكون مسئولا امامهم ، وأن هناك نوعا من الحكم غير الذى ألفوه ، وأن مصر للمصريين ، لا للدولة العليا ، ولا لأية دولة أجنبية ، وهذه معان قدكانت عند خاصة الخاصة ، فنشرها النديم فى العامة »

* * *

كذلك نجد فى (فيض الخاطر) ترجمات لرجال خالطهم وتأثر بهم ، لعل أقربهم إلى نفسه أستاذه وصديقه محمد عاطف بركات ، الذى زوّجه احدى قريباته* .

ويفسر أحمد أمين عدم ذيوع اسم عاطف بركات كما ذاع اسم أخيه (فتح الله باشا بركات)** بأن أخلاق عاطف لم تسعفه بالعمل فى السياسة ، ذلك أن ألف باء السياسة المصانعة والمجاملة والمهارة فى المساومة .

« .... إن كل متصد للإصلاح وقيادة أمور الناس إما أن يكون عَلِياً أو معاوية ، فإن غلب عليه تحرّية للعدل المطلق كل صغيرة وكبيرة ، وعدم رضاه عن أى ظلم مهما كانت نتيجته ، فهو أقرب الى نزعة علىّ فعنده أن الخط إما أن يكون مستقيما أو أعوج ولا شىء بينهما ويجب عَلىّ السير فى الخط المستقيم دائما من غير نظر إلى العواقب ، أما معاوية فيرى أن الغاية تبرر الوسيلة ، ويقول (إنّا لا نصل إلى الحق إلاّ بالخوض فى كثير من الباطل) .

والسياسيون -- عادة -- من قبيل معاوية ، ينحرفون عن الحق أحيانا بحجة أنهم يقصدون إلى منفعة كبرى ، فهم يضحّون بالحق أحيانا ، أملا فى تحقيق حق أكبر ، وقد يخدعون بذلك أنفسهم .

وهذا لم يمنع أن يهب الله مصر رجالا صُلْب عودهم ، واشتد خلقهم ، فوهبوا أنفسهم للحق ، لا شىء غير الحق .

كان من هذا القبيل عاطف بركات ، وكانت أكبر ميزة لشخصية حبه للنظام الدقيق ، وتحرّية للعدل المطلق ، والتمسك به مهما جلب عليه المتاعب .

تولّى نظارة مدرسة القضاء الشرعى ، وظل فيها أربعة عشر عاما ، فأشَعّ فيها روحه : كل أستاذ وطالب يعرف عمله ويؤديه فى وقته ، ونراه دائبا لا يمل ، بجده ونشاطه ، فنقلده فى سيرته .

لا فرق عنده فى تحقيق العدالة بين قريبة وغير قريبة ، بل ولا بين من يحبه ومن يكرهه ، أمام عينيه قوانين العدالة وكفى ، فهو ليس إلا قاضيا يطبّقها معصوم العينين عن كل اعتبار وكل عصبية ، ومثل هذا الرجل -- وخاصة فى مثل أممنا التى اعتادت الإفراط فى المجاملة والمحسوبية -- لا يكون محبوبا إلا من تلاميذه وخاصة ، ولكن يكون محترما من الجميع .*

وشبيه بعاطف بركات ، أستاذ التاريخ الإسلامى بنفس المدرسة ، على بك فوزى ، الذى سمعوا عنه أخبارا منشورة قبل رؤيته : « .... أنه تخرّج فى مدرسة المعلمين ، ثم سافر فى بعثة إلى إنجلترا ، ثم عاد منها بعد أن نال أجازة من جامعتها ، وهى أوصاف لم نتحمس لها كثيرا ، فكنا قد شاهدنا من بعض من سافروا الى اوروبا ورجعوا بشهاداتهم الضخمة وألقابهم العديدة ، وكانوا كالبندقة الفارغة ، منظر ولا مخبر ، ورُوَاء فى العين ولا شىء فى اليدين ، فقلنا لعله احد أولئك الذين لم يكسبوا من أوربا إلاّ اعوجاجا فى اللسان ، ورطانة فى الألفاظ ، وإنكارا لعظمة أى شىء مصرى ، وعصبية لكل تافه أجنبى .

وحبسنا أنفاسنا عند قدومه نستطلع طلعته .

أكبر ماراعنا منه إلتزامه فى كل درسه بعبارة عربية فصيحة ، لا أعرفه شذ عنها مرة واحده فى طلاقة وعذوبة ، واستشهاد بالأدب العربى والشعر العربى مما لا أعرفه لأزهرى ، وهو مع هذا متمدن على أخر طراز المدنية ، فى ملبسه وأناقته وآدابه ولباقته .

متصوف إلى أخر حدود التصوف فى زهادته واحتقاره للمال والجاه والمناصب . لم يفخر فى حياته بنسب وهو حفيد المملوك الشارد الذى قفز بفرسه من القلعة ، ولم يفخر بعلمه وهو الواسع العلم ، العميق التفكير ، يجيد العربية إجادة قلّ أن يكون له فيها نظير ، ويتكلم الإنجليزية كأحد أبنائها ، ويحذق الفرنسية والألمانية والتركية ، ثم لا ينظر إلى اللغات على انها مقاصد ، بل على انها وسائل للثقافة ، هذا الى صحة فى النقد ، وقوة فى الملاحظة ، وشخصية بارزة لا تخضع لأى مؤلف مهما عَظُم ، ومع هذا كله تجلس إليه إن لم تكن تعرفه فكأنه أمىّ غبىّ ، جاهل بكل شىء ، فهو ذهبٌ خالص غُطى بقشرة من طين ، لا تعرفه حتى تحكّه وتصل إلى أعماقه ، ولا يكون ذلك إلاّ لتلاميذه وخلصائه ، وحتى مع هؤلاء يقدّم إليك نتيجة معارفه الواسعة ، وتفكيره العميق ، وهو مختلف وراء ذلك ، يحاول ألا يشعرك بنفسه ، وإنما يشعرك بالفكرة نفسها ، فكأن كلمة (أنا) لم تكن فى معجمه . »*

كتاب « زعماء الاصلاح » لأحمد أمين يجسد صنعه الشجاعة لهؤلاء الزعماء فى مواجهة الحكام المستبدين .

لم يكن كل الزعماء الذين تعاطف معهم أحمد أمين زعماء دينيين .



قراءة فى كف شاعر وتصحيح لخريطة الشعر

جلال العشرى

فى البدء كان « الكلمة » هكذا يقول الكتاب المقدس .

وفى البدء كان « الفعل » هكذا يقول الشاعر العظيم جوته .

وفى البدء كان « القطرة » هكذا يقول شاعرنا المعاصر محمد ابراهيم أبو سنة فى ديوانه الشعرى « البحر موعدنا » .

وقد تكون الكلمة وحدها ثرثرة لا تجدى ، ويكون الفعل الأبكم ضجيجاً بلا كون ، فكيف لنا بتلاق حى بين الكلمة الفاعلة والفعل المتكلم ، ما لم يكن ذلك عبر طريق الحب ؟

والقطرة هنا هى قطرة الحب ، ومن جماع القطرات يتدفق ماء الحياة ، فإذا كان الماء أصل الأشياء كما قال كاليس أبو الفلسفة الإغريقية ، فالحب كان الماء ، أحبت الأرض السماء فأمطرت السحب ، وأحبت الجبال الأرض ففاضت الأنهار ، وأحب الإنسان الحياة ، فتفجرت الآبار والعيون ، وهذا هو معنى بحار الحب عند الصوفية .

وأن يقول الشاعر « البحر موعدنا » كأنما يقول « الحب موعدنا » وبهذه الرؤية تنتظم قصائد هذا الديوان ويستقيم العنوان ، ويتسنى لنا قراءة أحلى قصائده : تحولات قلب و قلبى وهذى البلاد وأسافر فى القلب و قلبى يفر بلا اتجاه و بتاريخ عاشق قديم .

وكلها تنويعات على عاطفة الحب ، والحب المبلّل بالدموع ، الحب المخضب بالدماء ، الحب المغطى بالورود ، الحب المغنى بالألحان ، الحب المغطى بخمر الشراب ، ألم يتساءل الشاعر فى مفتتح ديوانه :

« سألتنى فى الليل الأشجار
أن نلقى نفسنا فى التيار
أن نتجه إلى النهر القادم
. . من أعماق اليأس إلى أقصى المجهول
نحمله فى ذاكرة محكمة الإغلاق
ثم نفر من الغول
تحت ستار السحب الدامعة العينين . »

وجاءه الجواب قرب نهاية الديوان :

« والحب يشرق فى القلوب
ويقيم بين ضفافها مدنا
من الشجر الذى سكنته أفراح الفصول
تمتد بين ضلوعه الأنهار
تتجه السهول
تعانق الأفق البعيد »

ذلك لأن الشاعر يعرف فى قراءة ضميره أن :

« هذا طريق البحر
لا يفضى لغير البحر »

وهو ينقل لنا معرفته فى نوع من اليقين والعرفان ، بعد أن قام برحلته العاصفة من الشاطىء المجهول إلى الشاطىء المأمول ، فلم ير غير السراب ، ولم يجن سوى قبض الريح ، ولم يجمع الا حصاد الهشيم ، فالكل يأكل ، والزمان اختلف ، ولم يعد ينقذ الإنسان من الموت أن يعتكف ، أو يلزم المنتصف ، وإنما أن يمارس المستحيل ، فإما أن يكون ، أو لا يكون :

« إننى قادم من دموع الحقول
للرفاق الحيارى أقول :
مارسوا المستحيل
مارسوا المستحيل »

وقد يحلو لنا أن نسأل عن صاحب النبوءة ، من يكون ؟ وما مصداق وصيته الحزينة التى يلقى بها فى وجه المدينة ؟ وما حقيقة وقفته هذه كشاهد على تبر الحياة ؟

« سيدى من تكون ؟
« وسط هذا الكلام اللعين ؟
« مارد أم ملاك حنون ؟

ويجىء الجواب من وراء الغمام ، ومن تحت الركام ، كسحابة كثيفة معتمة استكانت فى أحضان شمس دافئة ، وتوارت وراء قمر مضىء :

« قلت إلى المطر
فى الشتاء الحزين
والغد المنتظر
فى ضمير السنين
الزمان اختلف
خاسر من يقف » .

فالشاعر يدين الوقوف ، ويلعن التوقف ، ويوصينا بالمشى والحركة ، والسير فى أى اتجاه ، فالتوقف موت ، والوقوف موات ، وهو يحذرنا من أن نموت واقفين ، لأن الحياة الساكنة

عطنة ، والجداول التى لا تجرى مياهها أو لا تجرى فيها المياه تستحيل إلى برك ومستنقعات . فقدر الإنسان أن يمضى كالأنهار ، أو يحترق كالشموع :

« قلت : بادر بقتلى
مالشىء رجوع
قال : شمس الحياة
لا تمل الطلوع
فاتقد كالنجوم
واحترق كالشموع » .

وإذا كانت هذه القصائد بمثابة قصائد الحب المنتمى التى يصدر الشاعر فيها عن ذاته ، معبراً عن أعماقه ، متمثلاً أرضه وترابه ، فثمة قصائد أخرى يمكن وضعها بقصائد الحب اللا منتمى أو الحب المغترب مثل : أسافر فى القلب ؛ وامرأة أسمها السعادة ؛ ورؤية نيويورك ؛ والثوب الجديد ؛ وهى التى استوحاها الشاعر من زيارته للولايات المتحدة الأمريكية فى خريف ١٩٨٠ وقد نضيف إليها قصيدة « الرماد » المترجمة عن الشاعر الأمريكى المعاصر فيليب ديفين ، لكى نشعر أننا بإزاء ديوانين فى ديوان واحد ، أو ديوان واحد فى جزءين ، الجزء الأول يمكن أن يكون عنوانه « الحب من هنا » وعنوان الجزء الآخر « الحب من هناك »

ولكن أى حب هذا الذى يولد فى الأرض اليوم ، لا صدر يقيمه ، ولا قلب يحتضنه ، ولا عيون ترعاه ، إنه الحب الغريب فى البلد الغريب ، كمن يستزرع قلباً لآخر ، أو يعيش بكلية صناعية ، كيف لا : « كل العيون هنا من زجاج . وكل القلوب هنا من حديد »

الحب وهج يضىء من تلاقى قلبيه ، وتوهج يشتعل من التقاء عاطفتين ، وليس مجرد التصاق رجل بامرأة ، أو التحام جسد بجسد ؛ إنه فى الحالة الأولى يكون أحمر بلون الورد ، أما فى الحالة الأخرى فلونه أصفر كما الموت :

« أسافر فى القلب
هذا هو البدء يطلع مثل اليمام
الذى فى الأساطير أزرق مثل
المياه فى البحار
وأحمر كالحب
أصفر كالموت فى بلد لا يريدك
أبيض مثل النهار »

وشتان بين حب يجد فى المرأة ثرى الأرض وثراء الوطن ، دفء الأمن وتحنان الانتماء ، وحب لا يجد فيها سوى الشعور بالغربة والاغتراب ، فلا يسلم قلبه لغير الشوق إلى الأهل ، والاشتياق إلى الأحباب ، فيشعر بالوحدة والتوجد ، حيث كل الزحام ولا من أحد ، وكل النساء ، ولا من امرأة .

« فيامن يجىء من الشرق يحمل

ينزلق الشاعر إلى التعبير الصافى المباشر والضبابى المعتم فى « قصيدة » امرأة اسمها السعادة .

عطر الأحبة هل من جديد سوى
الذكريات ؟ وهل من
قديم سوى وخزات الألم ؟
وهذا هو الدمع يدفننى فى شتاء المرارة
وذاكرتى الآن تفتح أبوابا
تنقل عظام الحياة القديمة
من شاطىء النهر حتى صخور المدينة » .

إنه الوطن رغم كل شىء . . رغم قسوة العيش وضراوة الحياة ، رغم اختلال القيم واعتلال المعايير ، رغم فقدان المن ونشدان السلوى ، رغم المستقبل المجهول ، وعذاب كل يوم ، فالوطن هو المكان . . حيث تتجسد الذكرى ، والوطن هو الزمان حيث يتجدد الأمل ، ومن اجتماع المكان والزمان يولد الإنسان ، وبمولده يبزغ الفجر الجديد .

« وحين يجىء النهار
أسافر أقطع هذى الفيافى
إلى حيث يسطع نورك
تحت سماء المقطم والنيل
والهرم الأكبر والأصغر
ميت يصير الزمان
حديقة أفراحنا
والرحيل الجحيم » .

وعند الشاعر أن العودة إلى الوطن هى العودة إلى الحب ، فالحب فوق أرض غير أرض الوطن ، حب فى الفراغ ، وسباحة فى التيه ، وعوم ضد التيار أو ضد اتجاه الريح ، ذلك لأن الشاعر قد وحد بين وجدانه الفردى وبين الوجدان الجماعى ؛ فانصهر الكل فى بوتقة الواحد ، وصارت تجربة الفرد مرآة عاكسة لوجدان المجموع

« قرأت لها السر . فسرت
صوت الرعود بقلبى ومعنى
الإقامة فى الحلم . .
. . معنى الرحيل إلى الحب »

ورحيل الشاعر إلى الحب ، أو عودته إلى الوطن ، لا يعنى الرحيل الرومانسى الساذج ، ولا العودة التقليدية المسطحة ، ولكنها استئناف لمسيرة الكلمة الفعالة والفعل المتكلم بعد أن آمن الشاعر بلا جدوى الكلمات البكماء أو الأفعال الصماء ، وبانتهاء عهد المهادنات والمصالحات كسباً للمنصب أو كلبا للأمان ، لقد ولى وانقضى زمن الشعراء الهاربين من الواقع على أجنحة الخيال ، اللاعنين القدر الباكين حظهم فى الحياة ولم يعد فى الساحة مكان إلا للفارس الجديد ، الذى يجازف ويخالف ، يبادر ويخاطر ، يقتحم ، ويلتحم ، ينادى العواصف ، ويحاور الرعد ، ويدخل إلى النار .

وتلك هى المفردات الجديدة التى دخلت قاموس أبو سنة الشعرى ، وحلت محل مفردات كالأسى والتأسى ، والحزن والشكوى ، والندم والإحباط ، والسأم والاستياء ، بل وحلت محل صور ورؤى ومواقف ، كالحنين إلى الماضى ، والبكاء على الفردوس المفقود ، والهروب إلى سراديب الحلم وعتمات الظلام .

ولذلك نجد الشاعر ، وهو يتشوف لمدينة يسكنها الحب ، ويعشش فى شوارعها الصدق ، وترفرف فوق بيوتها أعلام الحرية ، يطرح دعوته التحريضية التى يصرخ فيها قائلاً :

« البحر موعدنا وشاطئنا العواصف
جازف
فقد بعد القريب
ومات من ترجوه ، واشتد المخالف
لن يرحم الموت الجبان ، ولن ينال الأمن
خائف » .

إن الشاعر يدعونا إلى المعنى فى طريق الحب . . الحرية . . الحياة ، يدعونا إلى الرحيل إلى شاطىء الصدق . . الحق . . النجاة ، يدعونا إلى الاتجاه فى أمواج البحر ، فالبحر موعدنا ، وموعدنا هو البحر !

أو بالأحرى الحب موعدنا ، وموعدنا هو الحب !

وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله فى تصديره لمجموعة أعماله الكاملة :

« لقد كان الحب دائماً هو عاصمة روحى أتوسل للوصول إليه . مرة بالقصيدة ومرة بالشوق ومرة بالحلم ، وكان وما يزال هو قانون البقاء ، وبدون الحب تعتم الحياة ، لقد أضرمت الحرائق فى رؤوس هذه القصائد لكى

قراءة كف شاعر

> يأخذ أبو سنة من محمود حسن براعته فى الاستعادة ومن عبد الصبور روعته فى رسم الصورة .

تضىء ولو مسافة قصيرة فى الطريق إلى الحب » .

بين الحب المنتمى والحب اللا منتمى تدور إذن قصائد هذا الديوان ، ولكنها فى الواقع النظرة الشكلية التى تفتت النفس الشعرى وتقسم تكامل العاطفة ، استناداً لاختلاف الذبذبات أو تغاير الانفعال ، وربما كانت هزة الحب المغترب هى التى ردت الشاعر إلى بذوره وأعادته إلى ينبوعه الأصيل ، فكان الفعل ورجع الفعل كما يقول النفسانيون ، أو الدعوى ونقيض الدعوى كما يقول الفلاسفة .

وليس من شك أن المركب الجديد الذى خرج به الشاعر أبو سنة فى هذا الديوان هو صدق التعبير وأرق العبارة ، هو وضوح الرؤية وصفاء الصورة هو عمق الإحساس وبساطة الإيقاع ، هو الارتداد إلى الذات والصدور عنها من جديد ، بمزيج متوازن من مقروء الشاعر ومنظوره ، من ثقافته وتجربته ، من كتاباته فى الكتب ومعطياته فى الحياة .

ولقد بلغ الشاعر فى بعض قصائد هذا الديوان درجة عالية من الإحكام الفنى واللغوى ، تمثل فى اكتمال العلاقة بين الذات والموضوع ، أو بين الشكل والمضمون ، فإذا بمادة الحياة وصورتها فى رؤية شعرية متجانسة ، وإذا بهذه الرؤية تستحيل صورة شعرية ، مركزة كأفضل مايكون التركيز ، محكمة كأكمل مايكون الإحكام .

وهو ما نجده واضحاً فى قصائد مثل أسافر فى القلب ، « وامرأة اسمها السعادة » و « قلبى يفسر بلا اتجاه » وتحولات قلب و تباريح عاشق قديم فضلاً عن قصيدة « البحر موعدنا » التى تحمل عنوان الديوان .

ولعل من أوضح عناصر الاكتمال الفنى فى مثل هذه القصائد ، قدرة الشاعر على الجمع بين الوجدان الذاتى والوجدان الجماعى ، حيث يسلك مسلك الشاعر صلاح عبد الصبور فى الانتقال من مناجاة الحبيبة إلى ذكر الجماعة . واذا كان ذلك هو مسلكه فى دواوين أخرى سابقة ، فى « حديقة الشتاء » و « أجراس المساء » و « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » فالجديد فى هذا الديوان الجديد ، هو غياب وجه الشاعر الرومانسى القديم ، المرهف الحس إلى حد المرض ، الباكى لجميع من حوله وما حوله ، الذى « يموت لو رأى فوق أغصن الربيع أغطية » وبزوغ وجه الشاعر المناضل الذى يمتلىء رغبة فى التمرد والثورة ، ويمتلك شهوة إصلاح العالم .

غير أن هذا الطريق .. طريق البحر .. قد لا يخلو أحياناً من العواصف والأنواء ، التى تجرف الشاعر إلى دوامة الهتافات والشعارات ، فيقع فى مزالق الخطابية والمباشرة وهو ما سماه الدكتور مندور بالأدب الهاتف « وماعابه على شعراء العروض الجديد . من ذلك مثلاً قوله فى قصيدة « كل هذا الظلام » .

« ليس هذا الظلام هو الليل ياإخوتى
إنه دولة تتخطى الحدود
إنه دولة من دخان حقود
كل هذا الظلام = اليهود » .

وليس التعبير الهتافى المباشر ومده ، هو الذى ينزلق إليه الشاعر وهو يمخر عباب بحره الجديد ، وإنما نراه ينزلق أيضاً فى التعبير الضبابى المعتم ، كما فى قوله من قصيدة امرأة اسمها السعادة » :

« سقتنى رحيق الينابيع خمر التوحد
نار المحبة جئت إليها وجاءت إلى
آحلنا معاً للنجوم قرأت لها قصة
الحزن منذ اتخذت الورود رفاقا
ومنذ اتخذت الربيع مدينة » .

ذلك لأن الشاعر فى بعض دواوينه السابقة على هذا الديوان ، وبخاصة فى ديوانيه « الصراخ فى الآبار القديمة » و « تأملات فى المدن الحجرية » إنساق وراء محاولات التجريب الشعرى ، وركب مغامرة المجهول فى البحث عن شكل جديد لقصيدة الشعر الجديد ، فدخلت أشعاره أصواتاً أخرى لعل أعلاها صوت الشاعر أدونيس وتجاربه فى الشعر المطلق أو الشعر الخالص ، وكان من جراء ذلك أن فقد الشاعر صوته أو بالأحرى تاه صوته فى أصوات أخرى غيره ، فغامت الرؤية واعتمت الصورة ، واختلطت الأصوات واكتست قصائد الشاعر بوشاح غريب من اليأس والقنوط والإحساس العدى أو الشعور باللا جدوى !

ولكن الشاعر أبو سنة . استطاع فى أكثر قصائد هذا الديوان أن يتجنب السقوط فى صورة المباشرة . وأن يتحاشى الوقوع فى هاوية التعتيم ، لكى يتوازن التعبير فى يديه ، وتتألق فى ريشته العبارة ، وكأنما يأخذ من محمود حسن اسماعيل براعته فى استخدام الاستعارات ، ومن صلاح عبد الصبور روعته فى رسم الصورة .. وكما وفق قديماً فى الجمع بين صورة العاشق الصب وصورة المكافح الصلب فى قصيدته . الحجاج فى الطريق . فى ديوانه الأول . « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » نراه يوفق الآن فى مثل ذلك فى قصيدته « تباريح عاشق قديم » .

« .. إنى أحبك رغم إزورارك عنى
ورغم شتاء الفصول الذى
أتقيه بعينيك
.. لا تغفرى إن نسيت
ولا تفرحى إن شفيت
ولا تحزنى إن بليت
وحيد يظنون إنى ما كنت
قولى لهم قد أكون » .

وقد نأخذ على الشاعر فى هذا الديوان ، استدراجه وراء شعر المناسبات ، وهو الذى ترفضه مدرسة العروض الجديد ، بعد أن عابته على شعراء العمود ، وعلى أصحاب الشعر

التقليدى ، فضلاً عن معارضته للأساس الفلسفى الذى قام عليه اتجاه الشعر الحر .

ذلك أن قصيدتى « مرثية إلى صلاح عبد الصبور » و« لقاء العريش » على الرغم من فرديته المناسبة فى القصيدة الأولى وقوميتها فى القصيدة الأخرى ، إلا أنهما معاً من أضعف قصائد الديوان ، وأقلها فى المستوى الفنى واللغوى جميعاً . وذلك على العكس من قصيدة « وطن يقوم من المنام » التى تعد من أقوى قصائد الشاعر . . لجمعها فى توازن رقيق بين العمق الفكرى والإحكام الفنى ، ونسجها فى غلالة شفافة بين رقة التعبير ودقة العبارة ، ومزجها بين جماليات الألوان وبين حكمة الزمن وعتمة التاريخ :

« الريح تنقل خطوها
وطن من الفيروز بين ضفافها
وطن من الأحلام . .
تبثه النداءات الجريئة
للقيام
عبر التواريخ الجريحة
والدخول من « القتام إلى القتام »
وكل يفر من الوداعة
والإقامة فى الكلام
وكل يفر من الهوان
إلى الحمام
ليغير الدنيا
فينسلخ الضياء من الظلام
وطن من يغالب نفسه
وطن يقوم من المنام » .

وثمة خاصيتان عروضيتان من أهم خواص صناعة الشعر ، نجدهما فى هذا الديوان ، وقد توسع الشاعر فى استخدامها ، ذلك الاستخدام الذى يدل من ناحية على إحاطته بتراث الشعر العربى القديم ، كما يدل من ناحية أخرى على رغبته فى البحث عن الشكل الجديد ، وكأنما يعقد نوعاً من الوصل أو الوصال من قديم الشعر وجديده .

أما إحدى هاتين الخاصيتين فهى . التضمين ، وأما الأخرى فهى . التدوير . فما أكثر الأشعار المشهورة أو الأقوال المأثورة ، التى يضمنها الشاعر قصائده ، لكى يعلق عليها بالرفض أو بالقبول ، بالمعارضة أو بالموافقة مما يكسب القصيدة ثراء فى الفكرة ، وجمالاً فى الصورة ، وما أكثر المعانى التى « يدورها » الشاعر بحيث يقع المعنى فى أكثر من بيت ، وبحيث تتصل الشطرتان موسيقيا بلفظة واحدة ، مما يضفى على القصيدة التعمية والموسيقية فى بنائها المعمارى .

وذلك كله ، سعياً من الشاعر نحو مزيد من التجريد ، تخلصاً من أسر عمود الشعر التقليدى ، وتملصا من إسار التقاليد القديمة والأطر الجاهزة التى اختنقت بها مدرسة العروض القديم . وتحقيقاً لمقولة الشاعر الذى نحن بصدده الآن : « لقد التقى ما بداخلى من تطلع إلى التعبير والتحقق مع ما يمور به المجتمع بالفعل »

حقا . . لقد كانت رحلة من التحقق فى أعماق قلب الحقيقة ، تلك التى قام بها الشاعر أبو سنة ، رحلة طولها ربع قرن من الزمان ، وعرضها باتساع الدلتا وامتداد الوطن العربى ، وعمقها تاريخ حافل بالثورة والعدوان ، والوحدة والانفصال ، والهزيمة والنصر .

إنها رحلة من أعماق اليأس إلى أقاصى المجهول ، رحلة عبر ذلك الإسراء الذى قام به الشاعر فى ديوانه الجديد ، وانتهى ابن المعراج إلى أن يحلم بوطن عربى جديد ، وطن يفر من الوداعة والإقامة فى الكلام ، وطن يفر من الهوان إلى الحمام ، ليغير الدنيا فينسلخ الضياء من الظلام وطن يقوم من المنام .

إننا إذا نظرنا إلى هذا الديوان فى ضوء إخوة له سبقوه إلى النشر ، لقلنا قولة واثق ، إنه عودة رائعة إلى ينبوع الشاعر الأصيل ، إلى ديوانه الأول . « قلبى : وغازلة الثوب الأزرق » ولكنها عودة من الرومانسية الحالمة إلى ما يمكن تسميته بالرومانسية الحاسمة ، أو بعبارة أخرى الرومانسية الجديدة . وهى أيضاً العودة الرائعة التى تضع الشاعر فى طليعة الطليعة من شعراء مدرسة العروض الجديد .

ولقد أكد أبو سنة أصالته الشعرية من خلال دواوينه الستة ، التى رسخت أقدامه على ساحة العطاء الشعرى ، وجعلت منه حقيقة شعرية ، وهى « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » ١٩٦٥ و« حديقة الشتاء » ١٩٦٩ و« الصراخ فى الآبار القديمة » ١٩٧٣ و« أجراس المساء » ١٩٧٥ و« تأملات فى المدن الحجرية » ١٩٧٩ ثم ديوانه السادس « البحر موعدنا » ١٩٨٢ .

فبفضل هذا العطاء الشعرى المتواصل ، استطاع أبو سنة أن يكون بحق وعن جدارة فى طليعة الجيل الثانى من شعراء العروض الجديد ، الذى يضم كلاً من الشعراء أمل دنقل ، وفتحى سعيد ، ومحمد عفيفى مطر ، وكمال عمار ، وفاروق شوشة ، وبدر توفيق ، وحسن توفيق ، ومحمد مهران السيد ، وملك عبد العزيز ، ووفاء وجدى . وأخيراً نصار عبد الله .

وإذا كان الموت أو الصمت قد غربك هذه الكوكبة من الشعراء ، الذين لمعوا فى الستينات ، فمنهم من واراه الثرى مثل أمل دنقل ، ومنهم من توارى فى الصمت مثل ملك عبد العزيز ، ومنهم من آثر الهجرة مثل حسن توفيق ، وبدر توفيق ، ومحمد عفيفى مطر ، فقد بقى أبو سنة فى طليعة من واصلوا المد الشعرى ، وحرصوا على التمدد فوق خريطة الشعر الجديد .

ذلك الذى استبدل وحدة القصيدة بوحدة البيت ، ونظام التفعيلة بنظام الروى . وتعدد القوافى بدلاً من سيمترية القافية الواحدة . والذى تخلص من شعر المناسبات الفردية أو الجماعية ، وشعر الإخوانيات الجامعة أو العامة ، وارتبط بحركة الواقع ودراما التغيير الاجتماعى ، كما تحرر من شعر الذات ، وشعر الذكريات حيث كان الشاعر يتخذ من همومه وأحزانه وبكائه على الأطلال موضوعات لشعره ، وارتبط بقضايا المجتمع ، متخذا موقف الالتزام من مشكلات الجماهير .

وإذا كانت مدرسة الشعر الجديد ، قد تبلورت فى أشعار الجيل الأول ، جيل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى فى مصر ، وعبد الوهاب البياتى وبلند الحيدرى فى العراق ، وأدونيس وخليل حاوى فى لبنان ، ومعين بسيسو ومحمود درويش من فلسطين . فقد كان للشاعر الراحل صلاح عبد الصبور

بين الحب المنتمى والحب اللامنتمى تدور قصائد ديوان البحر موعدنا



بمزيج متوازن من مقروء الشاعر ومنظوره ، من ثقافته وتجربته من مطالعاته فى الكتب ومعطياته فى الحياة تكون القصائد .

فنه فى بلورة شخصية هذه المدرسة ، باعتباره الأكثر موهبة ، والأعرض ثقافة ، والأقدر على فتح آفاق جديدة أمام اتجاه الشعر الجديد . فى الألفاظ والمفردات ، فى الرموز والدلالات ، فى الصور والتركيبات ، فى الاستعارات والتشبيهات ، فى المضامين والمعانى ، فى الموسيقى والايقاع ، فى استخدام الأسطورة والمأثور الشعبى ، وفى ترديد ثقافة العصر دونما انعزال عن معطيات التراث .

على أن هذا كله لا يجعل صلاح عبد الصبور الرائد لهذا الاتجاه الشعرى الجديد ، لأن الريادة المطلقة لأى شاعر فى هذا العصر ، فضلاً عن شعر العروض الجديد ، دعوى ضخمة لا يمكن أن ينهض بها شاعر واحد ، على أنها الدعوى التى لا بد وأن تسبقها إرهاصات يقوم بها أكثر من شاعر .

وعلى ذلك فإن ما ذهب إليه الناقد الكبير الدكتور لويس عوض ، من نسبة الزعامة المطلقة الى صلاح عبد الصبور ، والقول بأنه قد بلغ غاية من الإبداع الفنى ، فى ديوانه الثالث أحلام الفارس القديم ، حتى أوشك أن يبلغ به غاية الكمال ، ثم مبايعته بعد هذا كله بإمارة الشعر ، إنما هى دعوة ضخمة لا بد لها من برهان يقوم على دراسة منفصلة لتطور الشاعر الفنى ، ودراسة مقارنة بين شعره وشعر غيره من أصحاب هذا الاتجاه .

وتصبح المقارنة كما يقول الدكتور عبد القادر القط أشد ضرورة ، إذا ادعى الناقد أن ذلك الشاعر قد تفوق على الشعراء جميعاً فى هذا المجال حتى أوشك أن يصبح زعيمهم .

وإن كان ذلك لا يتنافى على تأثر كوكبة شعراء الجيل الثانى ، بذلك الشاعر الكبير ، وما قلناه عن خروج أكثر هؤلاء الشعراء من معطف ، صلاح عبد الصبور ، لا يعنى أنهم صور منسوخة من أصل واحد ، بقدر ما يعنى أن شعرهم تتردد فيه أصداء من الشاعر الراحل ، بدرجة تزيد أو تقل من شاعر الى شاعر آخر .

وليس أدل على ذلك من أن بعض شعراء هذه الكوكبة ، أقرب الى شعراء آخرين ، منهم إلى الشاعر صلاح عبد الصبور ، من هؤلاء مثلا أمل دنقل الذى هو أقرب إلى أحمد عبد المعطى حجازى ، ومحمد عفيفى مطر الذى هو أقرب إلى أدونيس ، وفتحى سعيد الذى هو أقرب إلى نازك الملائكة ، وفاروق شوشة الذى هو أقرب إلى محمود حسن إسماعيل ، ولذلك فهو لا يعد ممثلاً للشعراء المؤلفة قلوبهم على اتجاه العروض الجديد .

أما شاعرنا أبو سنة ، وإن كان أسلم شعراء جيله عبادة ، وأسلسهم لغة ، وأنصعهم صورة ، فربما كان هو وغيره من أمثال كمال عمار ، وبدر توفيق ، وحسن توفيق ، ومهران السيد ، ووفاء وجدى ، أقرب إلى الشاعر صلاح عبد الصبور .

ومنا هنا يصبح قصر حركة الشعر الجديد على فرسان أربعة ، أو نجوم سبعة ، ووصف شعراء هذه الحركة بكوكبة الثريا فى الشعر المصرى الحديث ، نوعا من الأحكام المبتسرة التى لا تليق بناقد كبير مثل الدكتور لويس عوض ، أو ناقد شاب مثل الدكتور صبرى حافظ .

وليس أدل على ذلك من أن الشعر فى مصر ليس كله من الشعر الحر ، فهناك على الضفة الأخرى ، لنهر العطاء الشعرى ، تقف مدرسة الشعر العمودى ، ولها فرسانها ممن لهم صولات وجولات ، فلا يزال فى الساحة مختار الوكيل ، وطاهر أبو فاشا ، وعبد العليم عيسى ، ومصطفى عبد الرحمن ، وسعد درويش ، وإبراهيم عيسى ، ومحمد التهامى ، وإدوار حنا سعد ، وعبد العليم القبانى ، وعبد المنعم الأنصارى ، وعبد اللطيف عبد الحليم ، واسماعيل عقاب ، وشوقى على هيكل .

وإن كان أقلهم كالكل الباكى أو الشفق الحزين ، إلا أن أكثرهم لا يزال على وفاق مع شياطين الشعر ، يمدونهم بأحلى القصائد وأجمل الأغنيات ، فتتردد أصواتهم فى جنبات الوادى ، فتطرب لهم ربات الشعر وعرائس الخيال ، وتبارك عمود الشعر التقليدى الذى يزداد قوة فى الاساس ، وشموخاً فى البنيان .

ونعود الى قضية الريادة فى الشعر الحر ، لنؤكد ما قلناه من استحالة ظهور حركة شعرية جديدة ، لأن شاعراً دعا إليها ، فانساق وراء دعوته بقية الشعراء ، ما لم يكن الطقس الشعرى ملائماً لظهور هذه الحركة ، وتأسيسا على ذلك فإننا لا نتصور أن قصيدة لنازك

الملائكة ، وأخرى لبدر شاكر السياب ، هما دمعتان فجرتا حركة الشعر الحر فى أرجاء الوطن العربى ، ما لم تكن نفوس الشعراء الآخرين مهيأة لاستقبال هذه الحركة ، والتجاوب معها ، وإمدادها بأسباب النمو والنماء .

وليس أدل على ذلك من أن الخاصية الأولى التى يتميز بها الشعر الحر فيما يتعلق بالشكل الفنى ، وهى خاصية بناء القصيدة عروضياً على استخدام التفعيلة الواحدة ، وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع النفسى الذى تشكله طبيعة التجربة ، والذى يتردد فى روح الشاعر عند استغراقه فى عملية الابداع الفنى .

هذه الخاصية كما يقول الشاعر حسن توفيق ، لها مقدمات تتضح فى عدول كثير من شعراء الديوان والمهجر وابولو عن الوزن الشعرى بصورته العادية المألوفة ، واللجوء الى تنويع النغم عن طريق توزيعه فى تشكيلات جديدة ، ، وبعضها يقترب من الموشحات الأندلسية ، وبعضها الآخر من تشكيلات الشعر الحر .

من ذلك مثلاً قصيدة ابراهيم المازنى الشهيرة « محمد » وهو من أعمدة مدرسة الديوان ، وقصيدة رشيد أيوب « ذكرى لبنان » وهو من شعراء المهجر ، وقصيدة أحمد زكى « لو كان » وهو رأس جماعة أبولو .

وإذا كانت الخاصية الثانية التى يتميز بها الشعر الحر ، فيما يتعلق بالشكل الفنى هى طريقته المتحررة فى استخدام القافية ، بحيث تستخدم القافية بأكثر من صورة واحدة ، كأن يلجأ الشاعر إلى استخدام نظام القافية المتراوحة ، أو نظام القافية المتوالية ، أو التفاوت بين نظام القافيتين ، فهناك من شعراء المدرسة الكلاسيكية من هجروا نظام القافية الواحدة ، وتحرروا واحديتها المطلقة ، من أمثال عبد الرحمن شكرى ومحمد ابو حديد ، وعلى أحمد باكثير ، ممن حاولوا الشعر المرسل .

أما ما يقال عن ريادة الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ، لحركة الشعر الحر ، بفضل صدور قصيدته الشهيرة « من أب مصرى الى الرئيس ترومان » فى وقت باكر ، وهى القصيدة التى أحدثت دوياً هائلاً على مستوى النقاد والجماهير ، فهى ليست الريادة الحقيقية ، التى تجعل من الشرقاوى ، شاعر لمدرسة العروض الجديد ، فقصيدة واحدة لا تكفى ، خاصة وأن الشاعر لم يكرس حياته لهذا الاتجاه الجديد فى الشعر .

وما يقال عن عبد الرحمن الشرقاوى يقال مثله عن لويس عوض فى ديوانه الأوحد « بلوتولاند » وهو الديوان الذى لا يمكن الاستناد إليه فى إقامة عمود العروض الجديد ،

ليس هذا الظلام هو
الليل ياإخوتى
إنــه دولـة تتخــطى
الحدود
إنه دولة من دخــان
حقود
كل هذا الكلام = اليهود

كما أن الشاعر وحيد الديوان لا يمكن أن تنسب إليه حركة شعرية كاملة .

ولكن هل معنى هذا أننا لا نستطيع أن نحدد البداية التاريخية لحركة الشعر الجديد ، أو ضربة البداية التى كانت منها نقطة الانطلاق ؟

فى تقديرى أن عام ١٩٤٧ هو التاريخ الحقيقى لميلاد هذه الحركة ، وهو التاريخ الذى صدر فيه ديوان . « عاشقة الليل » للشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وصحيح أن قصائد هذا الديوان تراوحت بين الشكل الفنى للموشحات الأندلسية ، والشكل الفنى لشعر المقطوعات ، وصحيح أيضاًأن قصائد هذا الديوان مجتمعة تدور فى فلك الرومانسية العاطفية ، حيث تصورت الشاعرة أنها أكثر رقة وحساسيةمن البشر أجمعين ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن هذا الديوان كان إرهاصاً بديوانها الثانى « شظايا ورماد » الذى ضمنته قصيدتها المشهورة « اللوكيرا » وكانت أول قصيدة من الشعر الحر .

وسواء أكانت قصيدة الشاعر العراقى بدر شاكر السياب « هل كان حباً ؟ » التى ضمنها ديوانه « أزهار ذابلة » هى أول قصيدة من الشعر الحر ، أو لم تكن ، على اعتبار انها صدرت فى نهاية عام ١٩٤٦ بينما صدرت قصيدة نازك الملائكة فى مطلع عام ١٩٤٧ ، فقد صدرت قصيدة الشاعرة عن وعى كامل بمعنى التجديد ، وعن فلسفة واضحة لحركة الشعر الجديد ، فلم تكن مجرد قصيدة وكفى ، ولكن كانت تطبيقا لنظريةمتكاملة فى فن الشعر ، بدليل كتابها النقدى الشهير « قضايا الشعر المعاصر » الذى كان بمثابة المنهج وتطبيقه ، أو الفلسفة والممارسة . وهذا ما عبرت عنه بقولها فى هذا الكتاب : « والذى اعتقده أن الشعر العربى ، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً ، فالأوزان والقوافى ، والأساليب والمذاهب ستترعرع قواعدها جميعاً ، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير » .

وهذا معناه أن بداية حركة الشعر الحر ، كانت فى سنة ١٩٤٧من حيث الزمان ، وأنها من حيث المكان ، بدأت فى العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد نفسها ، وأنها زحفت بعد ذلك وامتدت حتى غمرت الوطن العربى كله .

هذه إذن هى خريطة مدرسة العروض الجديد ، التى كان لا بد لنا من رسمهاأو إعادة رسمها من جديد ، حتى نستطيع أن نتعرف على مكان الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة من هذه المدرسة ، ومكانته فيها ، خاصة بعد أن أصدر مجموعة أعماله الشعرية الكاملة التى تحتوى على ستة دواوين شعرية ، وهى دواوين تشهد على تواصل عطاء الشاعر لا على تراكم هذا العطاء ، وهو التواصل الكيفى الذى يصعد بالشعار نحو ذرى جديدة ، وليس التراكم الكمى الذى يوقفه فى بقعة الترديد والمحاكاة .

وهو وإن كان ينتمى إلى جيل بأكمله من شعراء العربية فى مصر وفى الوطن العربى ، إلا أنه استطاع بموهبته وثقافته أن يكون علماً بين فرسان هذا الجيل ، وأن يكون له أيضاً عالمه الخاص ، الذى يتميز عن بقية العوالم الأخرى .

فهو علم وعالم ، فى وقت معاً ، علم فى جيله ، وعالم فى شعره !

ناتالى ساروت والرواية الجديدة

سوزان سونتاج
عرض وتعليق ابراهيم فتحى

تبدأ دعوى ساروت بأن الواقع ليس بهذا المعنى الواحد المشترك وبأن الحياة لا تشبه الحياة إلى تلك الدرجة الكبيرة ؛ لذلك فإن التعرف المباشر الدافىء المريح الذى يتسم بالطابع الحميم للجو العائلى يجب أن تحيط به الشبهات وأن نطرحه للتساؤل . وتكمن عبقرية عصرنا فى الشك والريبة . . .

وتزعم ساروت أن أداة الرواية وعكوفها على تأثيث منظر ، وتحريك الشخصيات حول قطع الأثاث لا مبرر له ، فمن يهتم بأثاث حجرة فلان وإشعاله لسيجارة أو ارتدائه حلة رمادية أو بنزع غطاء الآلة الكاتبة ؟ .

إن السينما قادرة على تجسيد الفعل الجسمى (الفيزيقى) الخالص العابر الضئيل المستوى ، أو الضخم تقدم المهم مثل تقدم جيش فى غابة ، بسحر مباشر لا تستطيعه الكلمات أبدا ، وفى إيجاز محكم .

وتذهب نزعة الحداثة عموماً إلى أن التحليل السيكولوجى العتيق فى الرواية أمسى باليا يفتقد المبرر بل ويتجه اتجاهاً خاطئاً . وترتاد روايات جويس وفرجينيا وولف وبروست من حيث السيكولوجية طبقة عميقة سفلى من الأفكار والمشاعر المختبئة وراء الفعل ، يحل تصويرها محل الاهتمام بالشخصية والحبكة ، وكل ما استخلصه جويس مثلاً من هذه الأعماق هو تدفق غير منقطع من الكلمات . كما أن عمليات التشريح النفسى الدقيقة عند بروست تعيد تشكيل تفصيلاتها فى شخصيات واقعية يتعرف فيها القارىء المتمرس .

سوزان سونتاج كاتبة وناقدة معاصرة فى الولايات المتحدة ، من أهم كتبها ضد التفسير وهو متعدد الموضوعات ، تناقش فيه نظرية الوعى الفنى والأسلوب والحساسية وتنقد الفكر الليبرالى وقد عرفت المثقفين الأمريكان بالاتجاهات الأوروبية الحديثة ومن أشهر دراساتها خيال الأدب الشعبى وعالم الصورة وأدب الخيال العلمى .

مقال من كتاب ضد التفسير ؛ وهو أشهر كتب سوزان سونتاج

"Against Inter Interpretation " by Susan Sotag

New York. First Edition

تعرفاً مباشراً على رجل غنى خبير بالحياة يعشق امرأة يقتنيها ، أو على طبيب . . أو على محدث نعمة أو سيدة متفاخرة ، وكل هذه الشخصيات تأخذ مكانها بين عدد كبير من الأنماط المبتدعة تعمر متحفه الخيالى .

ولكن هل تختلف روايات « ساروت » كثيراً عن هؤلاء السابقين المحدثين كما تعتقد ؟ . إنها لا ترفض السيكولوجيا كل الرفض ، بل إن ما تريده هو السيكولوجيا على وجه التحديد ولكن دون أى امكان لتحويلها تحويلاً عكسياً إلى شخصيات أو إلى حبكة . تقف ساروت ضد التشريح السيكولوجى لأنه يفترض أن هناك « جسماً » يقع عليه التشريح ، فهى تعارض فى أن تكون السيكولوجيا وسيلة جديدة لهدف قديم ، وهى كذلك ضد السيكولوجيا « المؤقتة » ، فاستخدام المجهر (الميكروسكوب) السيكولوجى ينبغى ألا يكون متقطعاً ، وتهدف إلى إعادة صياغة الرواية على نحو جذرى ، فلا قصة هناك بل لا داعى لصرف أنظار القارىء بأحداث غليظة مثل جريمة قتل أو حب عظيم . وكلما كان الحدث شديد الضآلة والدقة وبلا أى إثارة كان أفضل .

وروايتها « مطرقة » مثلاً تتألف من اجترارات شاب بلا اسم عن قريبة له وزوجها ، وتدور الاجترارات حول أسئلة على غرار لماذا وفى أى ظروف يشعر بالراحة معها ، ومتى ولماذا يشعر بخضوعه لها ، وقوة الأشياء التى تحيط بها .

وشخصياتها لا تقوم بأفعال ، بل تتخيل وتنبض وتختلج وترتجف وترتعش تحت تأثير دقائق الحياة اليومية وموضوع رواياتها هو أنواع من التحسس والتمهيد المتجه نحو فعل ، ولن تجد فيها ما يشبه التحليل ؛ فلا مكان لمؤلف يقوم بالتفسير ، وهى تكتب بضمير المتكلم حتى حينما تجىء مسارب الاستغراق الداخلى بضمير الغائب .

المونولوج والديالوج

وهى تقترح رواية مكتوبة كلها فى صيغة المونولوج المتصل ، ففى رأيها يكون الديالوج (الحوار) بين الشخصيات امتداداً وظيفياً للمونولوج ، فالكلام الواقعى استمرار للكلام الصامت . وتسمى ذلك محادثة تحتية (قارن رواية انكسار القلب بقلم عبده جبير فالمونولوج يتوقف عند بداية تحوله إلى حوار . . . ا . ف) . إن المؤلفه هنا مثل الكاتب المسرحى لا تتدخل ولا تفسر ، ولكن هذا الديالوج

المونولوج يختلف عن نظيره المسرحي في أنه ليس مقطعاً إلى أجزاء وليس منسوباً إلى شخصيات منفصلة واضحة الانفصال فالديالوج في نظرية ساروت ــ يجب أن يكون خالياً من « قال » و « قالت » ، وأن يكون حافلاً بالهزات والتموجات ، وأن يكون منتفخاً بالحركات الداخلية الدقيقة التي تدفعه إلى الأمام وتوسع من نطاقه . ومعنى ذلك وجوب التنكر للاستبطان التقليدي ، والاعتماد في الانطلاق على الانغمار والانغماس .

فالقارئ عندها يجب أن يجذب للغوص في تيار من تيارات الأعماق ، تحت الأرض بطبقات متعددة ، وهو تيار متعدد الامتدادات الدرامية التي لم يتسع وقت بروست لرؤيتها إلا من أعالي الجو ، فلم يلاحظ إلا الخطوط الخارجية التي لا تتحرك .

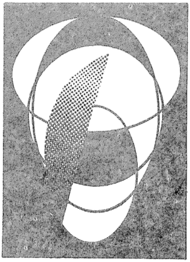
ويمضي برنامجها ليؤكد أن الرواية يجب أن تسجل الملامسة المباشرة الحسية الخالصة بين الأشخاص والأشياء من ناحية و « ذات » الروائي من ناحية أخرى . إذن لابد من الامتناع عن خلق « المشابهة » ، فهذا دور السينما وحدها ، ولابد للرواية من ملاحقة عناصر عدم التحدد والاعتام وخفاء السر ، وهي العناصر التي تحيط بأفعال الفرد ، إنها تدعو إلى احترام المشاعر والاحساسات في تعقدها وتشعبها .

نقد سونتاج لساروت

وكل ما سبق هو عرض الناقدة الأمريكية لبرنامج ساروت الروائي . وهي تمضي إلى نقد ذلك البرنامج مبتدئة بالتساؤل عن مبررات اعتبار الطريقة الميكروسكوبية في تصوير الخلجات طريقة وحيدة نرفض على أساسها كل سرد قصصي وكل حوار ؟ ولو سلمنا جدلاً بأن الشخصيات ليست إلا محيطاً خارجياً أو إطاراً لالتقاء مد وجزر وتيارات ودوارات ، فهل تكفي القيمة الممتازة للغطس والانغمار لكي تحتقر مثل ساروت ــ كل خرائط البحار باعتبارها نظرة من أعلى عليين ؟ .

ولا ترى سوزان سونتاج عيباً في القول بأن الانسان مخلوق يعيش على السطح أيضا أو أنه قد « صمم » (بالبناء للمجهول) لكي يعيش على السطح ، ولن يحيا في أعماق المياه أو النفس إلا والمخاطر تتهدده .

وتقول الناقدة من الخطأ احتقار جهد الروائيين السابقين واللاحقين في تحويل أعماق التجربة بموجاتها وسيولتها إلى مادة ذات قوام ، بل يجب الاحتفاء بمحاولات اكتشاف خطوط خارجية وجسم محسوس للعالم . وإذا سلمنا بأن الطريقة القديمة للقيام بذلك مضجرة مكررة فهل معنى ذلك ألا طريقة للقيام بذلك على الإطلاق ؟



الواقع عند الكاتبتين

وتعود سونتاج لعرض مذهب ساروت . انها تدعو الكاتب أن يرفض تسلية معاصرة أو اصلاحهم أو تعليمهم أو يحارب لتحريرهم وتدعوه أن يقف عند عرض « الواقع » دون تشذيب أو صقل أو ارهاف أو تغلب على التناقضات ؛ وأن يعرضه كما يراه « بإخلاص » و « حدة بصر » . وما هو تعريف ساروت للواقع ؟ أو الحياة ؟ الواقع عندها هو ما تخلص من الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التي تغلفه . فالواقع عندها مضاد للواقع السطحي الذي يستطيع كل فرد رؤيته بسهولة ، واستعماله بسهولة . ولكي يكون الكاتب على صلة « بالواقع » يجب أن يصل إلى شيء ما كان مجهولاً حتى ذلك الوقت ويبدو له أنه أول من رآه .

هنا لا نواجه واقعاً واحداً ، بل الواقع في صيغة الجمع مضاعفاً متعدداً مفتتاً إلى شذرات ، ويجذب كل كاتب إلى الضوء شذرة هي شذرته الخاصة به وحده . وتتساءل الناقدة ما معنى ذلك بعد أن تمت اضاءة أجزاء كبيرة



جداً من الواقع وتم تصنيف كل الحيتان واسماك القرش ؟ ألا يبقى للكاتب إلا السعي وراء أنواع جديدة من الكائنات الدقيقة الصغيرة (البلانكتون) ، وعند ساروت يتحول الكاتب إلى صانع كائنات شديدة الضآلة والتفاهة ، ويجيء إلى الساحة الأدبية حاملاً قارورة تحوي « عينات » دقيقة جداً من الكائنات التي لم يصنفها أحد بعد ، هل سنرحب باسم العلم ؟ (الكاتب باعتباره عالماً بيولوجياً متخصصاً في كائنات أعماق البحار) أو باعتباره غواصاً في تلك الأعماق .

وترى سونتاج أن ساروت على الرغم من كل المزاعم تقدم خياراً باليا اجهدته كثرة الاستعمال ، خيار الذاتية ضد الموضوعية ، الأصيل المبتكر الذي لم تره عين ضد ما سبق اعداده أو التصور على أي نحو ، وتتساءل لماذا لا يقدم الروائي تحويلاً وإعادة ترتيب أو زاوية مغايرة لرؤية ما رآه الجميع ؟ .

ان الواقع عند ساروت واقع فارغ ينام في الأعماق بدلاً من السطح . لذلك ترفض ساروت المتعة الجمالية وترى أن جمال الكتابة مماثل لجمال حركات اللاعب الرياضي ، فهي حركة قد تكيفت أفضل تكيف على أداء وظيفتها ، ووظيفة الكاتب عندها تسجيل تصور فريد « الواقع » مجهول . وترفض ان يكون الجمال أسلوبا زخرفياً أو زينة طائشة ، وتريد تحرير الرواية من كل غرض اجتماعي أو أخلاقي .

وتخطيء سوزان سونتاج حينما تأخذ على ساروت انها أقحمت كلمة « الواقع » ، وتزعم سونتاج أن « الواقع » لا يحتاجه أحد الآن فقد أدى كل خدماته في تاريخ النقد ، وتخطيء كذلك حينما ترفض أن يكون للأدب دور في الكشف عن « الحقيقة » ، والحقيقة هنا ليست المعارف الجزئية المجردة المنضبطة فحسب كما تزعم .

والواقع في الفن لا تشير . . إليه سبابه باعتباره شيئاً نهائياً ، بل يناظر فكرة نطاق الحركة الانسانية ومداها واتجاهاتها التي تزداد رحابة ، ومعنى المشروع الانساني ، وكل ذلك غائب بطبيعة الحال عن تصور ساروت « للواقع » ، فهي تمزق الواقع إلى ذرات من المدركات الذاتية ، وتجزيء الفعل إلى « انتحاءات » (هذا اسم أحد كتبها) بلا أي فاعلية ، وتحول الاكتشاف إلى تضليل وهمي مخادع ، وتخيلات عابثة ، وليس ذلك تقييما لأعمالها الفنية بل لبرنامجها المعلن .

ولم يكن ذلك مبرراً كافياً لاعتبار « الواقع » حذاء قديماً . . فالواقع الانساني (المصير الانساني والطاقات الانسانية) هو المجال الخصب للاكتشاف الفني وهو الهدف الذي يتجه الفن نحو إعادة صياغته وتشكيله .

سورة البحر

نبيل قاسم

- ١ -

فى الأحراش الضارية سأضرم
قيثاراً مشدوداً
سأنثرُ شهبا
فى فوضى الخارطة الممتدة
وقصائد
ـ مَهْلَك ، من أين ستقتبسُ ؟

- ٢ -

فى الوجه أحارُ : البرقُ يحطّ/عذوبةُ طفلٍ يخضلُ
أغان
أفقٌ يُتَكَوْكَبُ أستقرئهُ فى الجبهةِ/أطيارٌ مفعمةٌ تصعد
شطآن هو دوّاماتٌ خضراءُ فى عين
وشذا نجمٍ هذا أم إشراقة فجر فى فمّ !
غاباتٌ من لهب أدْهش إذ تشعلها
ريحٌ فى الشعرِ المسْدَل
صدفٌ ، طحلبُ بحرٍ ، حقلٌ من فيروز تجمعها
خضرةُ ثوب
وعناقيدُ عطايا تَتَطَلْسَم/فى الكَرْمِ المقفل !

- ٣ -

يبزغ صبّار ، أو تمتد الرحلةُ
ذقت ! فلا تكتم
أشدُدْ هذى الأوتار
وهذا العطر المطوى أنُشرْ
مَهْلَكَ ! هل يسعُ العالمُ أشعارا
من هذا البحر المترامى
(قل لو كان البحر مداداً)
أما البحرُ فلا ينفد
لكنّ القافيةُ ستنضب
(قل لو كان البحر مداداً)
أما القنديلُ الوهّاج فلا يذوى
لكن الأوتارُ من الموج ستتمزق
(قل لو كان البحر مداداً)
كلاّ !
الشعر بهذا البحر سَـ يْ ت لَعْـ ثَم

- ٤ -

فاطمةُ ؟
وطنٌ يفتح للإنسانية صدراً وسواعد ؟
لامتناهٍ ؟
مَنْ يُمسك يوماً برقاً بالإصبع !
« إإتِ »
فى غيم وسماء تأتيكَ الايماءة
وتلبيها . . تتمنّع
هل فى صحراء الخارطة الممتدة
يوماً بالمطر سيتنزّل ؟

- ٥ -

وطنٌ !
لامتناهٍ !
خاتمةٌ للغرق الأخضر !
آه
لو للعاشق أن يعلم
ما تخفى دوّامة تائِكِ
ما غَامَر فى مملكة الأعماق

« الكابوس »

(ليست حياة الروح أن تشيح بوجهك عن الفساد والموت ، بل أن تحدق فيهما . . .)

هيجل فوق العرش

د. عبد الغفار مكاوى

قصر مهجور . يبدو كالنسر الهرم الجاثم فوق السفح ، يحتضر وحيداً من ألم الجرح . تحملنى قدماى إليه عبر صحار جرداء ، تحت سماء دهمتها السحب السوداء . جحافل قطعان وجيوش ذئاب ، سفن غرقى يهرب منها البحارة والفيران ويبكى الربان ، خيل جامحة تسقط فى الميدان ، أقنعة الأبطال المهزومين ، دروع تسقط فى الطين ، وملائكة تنفخ فى الأبواق ، كلاب تنبح فى الأفاق ، ومواكب انس وشياطين ، ترقص تركع تسجد للتنين . أدخل من باب القصر كأنى ادخل فى قبر ، يهتف صوت يأتى من فوقى ، من تحتى أو ينبعث من الصدر : هذا قصر العقل المطلق . حدق فى عين الموت وحدق . فحياتك أن تلقى الخطر المحدق ، تتحداه فتنجو من قبضته أو تغرق . أدلف من البوابة الحديدية الصدئة ، يختلط وقع قدمى الثقيل بأنات العظام التى أدوس عليها ، بالرطوبة وطعم الملح ورائحة العفن وسواد الظلال المعلقة كالمعاطف السوداء ، فى الأركان — لا أكاد أدنو من العتبة حتى تنفتح أمامى القاعة الرهيبة ، فى آخرها ، فوق الدرجات الخشبية الداكنة ، تتحجر عيناى على المشهد : عرش ضخم ، يجلس عليه شيخ عجوز ، يخطف بصرى بريق يسطع فى العينين ويخترق السواد والظلال والأطياف المتراصة على جانبى القاعة كشواظ الجمر المتأجج وسط دخان وتراب . تشدنى القوة المجهولة للاقتراب منه ، يجذبنى توقد العينين وبياض الوجه الذى يلمع كالعاج الناصع كلما اقتربت منه ، تصرفنى العينان ويشغلنى الوجه عن الالتفات ورائى أو حولى ، ويفاجئنى الصوت الخارج من قلب العرش ، صوت فى لمعان العينين الواسعتين الباردتين : صل وصب اللعنة ! قدم كشف حسابك ! .

ربى ! أعرف هذا الوجه . . لم أره رأى العين ، لكن أذكر أنى شاهدته ، أغرقت عيونى فى عينيه ، خفت بريقهما وبرودهما الثلجى ، وذهلت من الوجه الواثق من نفسه ، الرائع مثل وجوه الأرباب على قمم الأوليب ، رن الصوت الخارج منه كالقدر الساحق ، يهبط من برج شاهق من أدخلنى هذا القصر ؟ من كان رفيقى ودليلى ، من هذا الملاك الجالس فوق العرش ؟ أهو الشيطان أم القيصر ؟ والاشباح الواقفة على الصفين . كالحة عابسة الأوجه — تهمس ، تطرق بالرأس ، تكاد تشير الىَّ ، أتمعن فيها عن قرب — حراس أم زوار ، أصحاب مظالم أم حجاب ؟ والشجرة . هذا الجذع الراسخ والأغصان الخضراء . أتظلل هذا العرش ؟ من أين تجىء الخضرة فى هذا القفر ؟ ومشاعل فى كل مكان . توشك أن تطفئها أنفاس الليل الجاثم مثل جبال الأحزان . هل أصرخ ، أسقط فوق الأرض ، أنادى الملك الجالس فوق العرش وأسأل : ما هو دورى فى هذا الحفل أو القداس الملعون ؟ أجرى وأثور وأضرب رأسى فى الجدران وأبكى كالمجنون يأتى الصوت المخنوق الشامخ كنفير القدر الصارخ . يجرف روحى كالقشة فى التيار الجارف : فتش عن جمجمتك بين الاشلاء ! فهناك مكانك بين الموتى الأحياء !

جماجم وأشلاء — حقاً — حقاً — أفتح عينى — أنظركالممسوس — كومة أشلاء تحت العرش — وجماجم ثقبت أعينها تتأملنى بعيون الصمت — تدعونى وتعاتبنى بلسان الموت — أصرخ فى غضب يشعله المقت : ما هذا ؟ عرش فوق الأشلاء ؟ مأدبة وحوش وبرابرة تلتهم لحوم الغرباء ؟

— بل رب اغريقى بلع الأبناء — غضب الرب الحى الفرد على نفسه ، فالتهم الفرد ليصبح ذاته ، وتجلى فى ثوب الروح المطلق . .

— صور سوداء مخيفة ، لإله يأكل نفسه ، كالميت نفض الأكفان وغادر رمسه .

— كى يخرج فى ثوب انقى ، يتألق بالنور الأعلى .

— لا أفهم يامولاى .

— عجباً ! مع أنك عشت طويلاً مع أفكارى ، وسهرت ليالى تبحث عن أسرارى — أسريعا ينسى الزائر دارى ؟ خذيا ولدى مفتاح السر : حتم وقضاء أن تكتمل الدورة ، كى تسمو فوق الأطلال الخربة ، مملكة الله الحرة — ياولدى تلك هى الرؤ يا — رحت أسجلها فى نوبة غضب أسطورى — ليلة كنت وحيداً فى « يينا » . ثم عكفت عليها وصببت رؤ اها المرة فى أطر التجربة .

أطرقت حزينا — كشفت عن حيرة نفسى — حيرة وجهى ويدى الساهمتين — كعصفورين وحيدين أضاعا العش — قال الملك الجالس فوق العرش :

ـ هل تذكريا ولدى العملاق « خرونوس » ؟ لما ابتلع بنيه فلم يفلت منه غير « زيوس » ؟

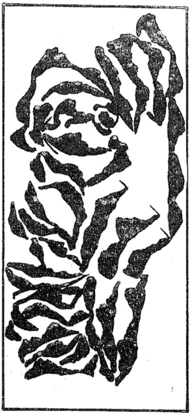
ـ ويعود زيوس فيثأر منه ويجبره أن يتقيأ أولاده ؟

ـ لكن الرب الذى أعنيه لا يثور على أولاده مثلما يثور على نفسه ، على خروجه الشقى عن ذاته ، على الطبيعة التى خلقها فازدهرت بألوانها وأشكالها . لقد انتشر وتبدد فى هذا « الآخر » ، ابتعد عن نقطة المركز ، أحس أنه أراق جوهره الخالص فى اللا نهائية التى لا تعرف راحة ولا استقراراً . عندئذ يتولاه الغضب الجهار ويملكه السخط فيدمر ما شادته يداه ، يبتلع الصور والألوان والأشكال ويمزق أعضاءه بيديه ، ويسحق العظم ويهرس اللحم حتى يسيل ، وفى السعير الذى يغلى ويفور تتطهر نفسه ، تترك وراءها كل الشوائب ، ترتفع نقية متلألئة فى النور الباهر ، فلقد عاد الرب لذاته . .

ـ صورة رب جبار مظلم . العدم يمزق نفسه ؟ أيكون الهدم بناء ، ويصير الموت هو البعث ؟ أشار بيده أن أسكت . كف بيضاء كقطعة ثلج . تلقى طيفاً أسود . أشبه بالمروحة السوداء :

ـ هذا شىء لا مندوحة عنه ، نهر الجدل الجهار ، صراع الذات مع الآخر ـ اغتر الشيطان الساقط بجماله ، فتحدى الله ، فثارت ثورته وابتعله ! لكن الطبيعة المبتلعة ترتفع فى ثوب مثالى ، فقد ماتت حياتها لتبعث روحها ، وهى فى ثوبها النقى الجديد قد انتصرت على الشر وصمدت لوهج الألم وحريقه المشتعل فى أعماقها . أهمس فى خوف ، كلماتى تسقط فوق الأرض وترجف ، قطرات دماء تجرى من جرح ينزف . وتشير الكف البيضاء الجافة كمروحة سوداء :

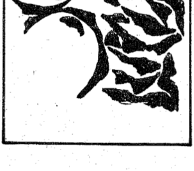
ـ أحسبك تقول كما قال الناس : الجورب حين يرقع خير منه حين يمزق ! أما الوعى فليس كذلك ـ ما من وعى حق إلا وهو ممزق ، بين الأضداد يعيش ويحترق ويومض كوميض البرق . تلك حياة المطلق . نهر صراع أبدى ، جدل التاريخ المثقل بالمأساة ، معركة الظلمة والنور ، الموت مع الميلاد ـ حياة وموت ، فعل ورد فعل ، جذب ودفع ، تحليل وتأليف ، ملاك وفلاحون ، مستعمرون ومستعمرون نواة موجبة وكهارب سالبة ، ركود « الين » ودفع « اليانج » تطور الروح التى تبعث



الحياة فى الطبيعة والإنسان.. تلك هى التجربة الأولى ، نبعث من نهر الجدل الجارف كالجيش الزاحف ، على ضفاته نبتت كل التصورات والمفاهيم ، اتسعت صورها وامتدت غصونها فى الظاهريات والتاريخ والدولة والدين والفن . . .

ـ فى المنطق أيضا . . كم عذبنى المنطق ؟

ـ ألم أقل فى مقدمته : يمكن القول بأن مضمون الكتاب تصوير لله فى جوهره



الأبدى ، قبل الطبيعة أو أى روح متناه ؟

ـ هذا هو ما قلت . فى البدء كان الرب المطلق المباشر ، ثم غضب على ذاته التى ضاعت فى الآخر ، فسحقت قوة السلب الرهيبة وجوده المباشر أو عدمه الخالص ، فعاد إلى ذاته فى وحدة أرقى وأغنى ـ وحدة تتمزق فوحدة جديدة !

ـ الآن فهمت . البذرة تتبعها النبتة فالثمرة . الطفل برىء وسعيد ، والشاب يتابع خطواته ، وأخيراً يأتى الشيخ على عكاز يتأوه . طاحونة هذا العالم لا تتوقف أو تنكص ، والخطوات ثلاث لا تختل ولا تنقص ، أنصت ياولدى لرنين الخطوة فوق السطح وفى عمق الإيقاع غابات العالم ترقص أو تحتضر على الايقاع ، تضربه كف الجدل فينفذ فى الاسماع . هذا ياولدى هو سر العالم ، سر حياتك ، موتك ، كل الأوجاع !

يسكت صوت العرش ، يدير صاحبه رأسه الضخم ويريحه على يده . تتوه العينان الزرقاوان فى الفراغ ، القوة والجبروت تشع عليه وريح اليأس البارد تعصف منه . تنفذ فى ثقوب الجماجم فتئن وتشكو كأنين الناى ـ أتلفت حولى ترتعش الشجرة ، توشك أن تدنو منى ، ترتعش النار من المشاعل ويتساقط ومضاتها كحبات الندى الملتهبة فوق الوجوه على الصفين . هذى أقنعة أم أوجه أبطال منسيين ؟ أتقدم منهم ، تتأمل عينى قسمات الوجه وتجعيدات الجبهة وأخاديد الزمن ونقش القدر المسطور ـ أعرف بعض ملامحها ، أتذكر أنى عشت ليالى أتأملها ، ألعنها ، أستوحيها ، أندب حظى معها ، أسترحمها أن تغفر عجزى وقصورى ـ أعرف وجه أرسطو ، أفلاطون وهيراقليط ، وجه الكندى والفارابى والحلاج ، وتفاجئنى عينا ديكارت الواسعتان السوداوان ، والوجه الضامر ـ وجه الفأر المذعور ـ تلمع فيه العينان الزرقاوان ، عينا كانط الطيبتان الثاقبتان . أذكر زينون وأسأله أين سلحفاتك والسهم ، أين أخيل ليشهد بعد زوال الحلم ، أن المجد خداع والشهرة وهم ـ هل يبقى غير الصمت الخالد يا أرباب الحكمة والفهم ؟ ها أنا أتأمكم ، أمثل بين يديكم مدحوراً أبكم وأصم ، هل أذنبتم أنتم أم أذنبت وضيعنى الوهم ـ ولمن ندع الحكم ؟ ترتعش الشجرة ، توشك أن تمسح رأسى بأناملها الخضراء ـ أتأملها ، تنحسر الخضرة ، تتدلى منها الأغصان الصفراء ـ



أبدأ فى عد الأوراق فألمح وجهـا وضاء ، تتألق فيه الطيبة انجـذب إليـه ، تنفـرج الشفتان وينسكب الصوت شعـاع ضياء : دع ياولدى الأوراق ــ بعد قليل تنظر فيها وتقلبها بالكفين وبالأحداق ، كم أشفقت عليك وأنت صغير عـاق ، والآن تحركنى نفس اللهفة والاشفاق ــ تمتد يداى إليها ، أدنو منها ، ينتفض بقفص الصد ذبيح وجل خفـاق ــ أهتف : أنت ؟ أية ريـح طيبـة جاءت بك ؟ من أرشـدك لهـذا القصـر المهجور ! ينسكب الصوت بسمعى : من أرشدنى ؟ من يجعل طيف الأم يزور، طفلا شابت منه الرأس وما زال يدور ، فى بحر الكـون الواسـع بشراع الحلم المكسـور ، يتصارع مع موج البحر فيزيد ويغور ، ثم يثـوب لحضن الشط الـدافىء كـالعصفـور المقرور . من أرشدنى للقصر المهجور؟ من يجعـل طيـف الأم يـزورك كـالمصبـاح المسحور ، يتبع خطوك فى جوف المـد المسعور ، جوف التنور ، يرعى سهرك بين الكتب الموحشة كأفواه قبور ــ سِرْيا ولدى واترك هـذى الأوراق الآن ، ويحزننى أن تغلبك الأحزان ، بعـد قليل سـأراك فسر بأمان ، وستأخذ زادك منى وهو كما عُوِّدت كثير ، نور من عينىَّ ومن حبة قلبى نور .

توارى الوجه كما تتوارى الموجة . لمست كتفى يد رعناء ، التفت لأرى رجلاً يقف بجـانبى ، إلى الوراء قليـلاً ، يجذبنى من ذراعى ويشير بعينه ويديه إلى باب فى وسط القاعة فى الناحية اليسرى ــ لم يجذبنى الباب كـما جـذبتنى رائحـة زخمة تعبق من دفء اللحم . لمحت عـلى ذراعه الأيسـر صينية فضيـة موشـاة بالـذهب والفضة والـطيـور وأوراق النبات . هبت منها الرائحة العطرة فأفاقت كـل خلايـاى ، انفتحت كالافول الجائعة بـلا استئـذان . صحت بـأعـلى صوتى : ما أطيبك وما أذكاك ! كيف عرفت بأنى جائع ، وضع السبـابة فـوق الشفتين وقـال : حـذار ! صـاحب هـذا العـرش وسـدنته غـرقى فى الأفكار ــ فـاطرد هـذا الخـاطر كى لا تنـزعج الـروح وهيا اتبعنى للدار ، فـالخـطر قريب منـك ــ صحت بغضب : ماذا تعنى ، أية خطر أو أخطار ؟ جـذب ذراعى ، همس بـأذنى : أنـظر ! قلت : لا شىء هنالك ، أنت تخرف . عاد إلى الهمس : هنـاك ! هناك ! أنظر عينيه الحـارقتين كجمـر النـار ! يـزحف نحـوك أنت ــ حذار ! ــ صحت به : من هذا ؟ لا لا شىء . . لست ألا حظ غـير ظـلال أو أرواح ، نـسمـات تـعبث بالأوراق ولا ترتاح ، ومشاعل ساكنة الضوء كأعماق جـراح ــ ماذا تقصـد ؟ ــ ألجمه الصمت أو الذعر . تراجع خطوتين للوراء ، بعـد قليل رأيته يزحف نحوى فى بطء ، تسبقه جمـرتان محمـرتان . أمسكت بسترة النادل السوداء ، لابد أننى أفسـدت أناقته التى لا تنـاسب رهبة المكـان . تشبثت بطرفهـا وصحت : عقرب ! عقرب يتقدم نحوى . وعـلىَّ يسلط عينيه ويشـرع طـرف السن المسموم هيا نمضى ! فـالروح المطلق لن ينقـذك ولن ينقـذنى منـه . لن يحمينى من لدغته كل الحكماء .

قـال النادل وهـو يصحبنى إلى الباب : لكنك ستعود إليه ــ بعد تمام الدورة ستعود إليه ــ سألت : أعود إليه ؟ من أين ؟ أين أنا الآن ؟ قال فى غموض : حتم أن تكتمل الدورة ــ أو لم تسمع كلمات الجالس فوق العرش ؟ قلت وأنا أحث خطواتى وأتلفت مذعوراً نحـو العقرب الـذى تسلل شبحه الأجرد بين الجمـاجم وغاب بينهـا : حقاً هذا هو ما قال حتم أن تكتمل الدورة ــ لكن بعد الشبع من المأدبة الكبرى ــ وأشرت إلى الحمامة أو اليمامة المحمرة التى يلمع عليها الدهن ، ابتسم النادل فى لطف ، لم يخرج من شفتيه حرف . .

هندسة المعرفة

د. السيد نصر الدين السيد

متابعات مسرحية . . . إلكينيكية !

* هل تتفضل بذكر اسم الحالة التى تشرف على علاجها ؟
ــ إحسان عبد الصمد .
* ذكر أم أنثى ؟
ــ ذكر
* ما هو عمر الحالة ؟
ــ ٤٣ سنة .
* هل حصلت مؤخرا على عينة مزروعة إيجابية توضح نوع العدوى ؟
ــ نعم .
* ما هو نوعها ؟
ــ عدوى بكتيرية ظهرت فى الدم .
* متى ظهرت أعراض العدوى ؟
ــ ١٥ يوليو ١٩٨٦ .
* من أين أخذت أحدث العينات الايجابية ، وهى التى سنطلق عليها العينة رقم١ ؟
ــ من الدم .
* هل أمكنك التعرف على الكائن الذى ظهر فى العينة والذى سنطلق عليه الكائن رقم ١ ؟
ــ لا
* هل يمكنك تحديد شكله إن كان عصويا أو متكوراً ؟
ــ عصوى .
* ما هى نتيجة صبغة جرام Gram stain ؟
ــ سالبه
* هل حصلت على عينات ايجابية من أى مناطق أخرى ؟
ــ لا .
* هل يتوقف نمو الكائن رقم ١ على وجود الأكسيجين ؟
ــ نعم .
* هل ينمو الكائن رقم ١ فى غياب الأكسجين ؟
ــ نعم
* ما هو المكان الذى ترجح دخول الكائن رقم ١ منه ؟
ــ القناة الهضمية .
* حسنا ان توصياتى بشأن علاج الحالة ستستند على احتمال كون الكائن ! إما أن يكون Pseudomanas Aeruginosa أو E.coli أو Klebsiella -Pnemoniae أو Bacteroides-Fragilis أو Enterobacter والان ما هو تقديرك لحدة العدوى معبرا عنها برقم بين الصفر والأربعة ؟
ــ ٣ .
* هل هناك دلائل على حساسية الحالة لأية مضادات حيوية ؟
ــ لا .
* ما هو وزن الحالة ؟
ــ ٧٣ كيلو جراما .
* حسناً إن توصياتى بشأن علاج الحالة هى إعطاءها جرعة جنتامين قدرها ١١٩ مجم يوميا لمدة عشر أيام . وفى حالة الفشل الكلوى ينبغى تعديل هذه الجرعة . ولمقاومة الميكروب الرابع يتناول المريض جرعة كلندامين قدرها ٥٩٥ مجم يوميا لمدة عشرة أيام . أما فى حالة وجود أعراض قىء أو إسهال سيتعين عليك إجراء فحص معملى للتأكد من وجود الميكروب Fseudememryanous Colitis .

وبهذه التوصية (الروشتة) ينتهى الحوار بين طبيبنا الشاب وبين ميسن. Mycin وميسن هذا ليس أستاذا فى كلية طب أحد الجامعات الشهيرة وليس من علماء أحد مراكز البحوث الطبية العالمية . . . . ! . . . إنه فقط منظومة خبيرة Expert system . . . ؟ . . . تقبع فى ذاكرة أحد حواسب مركز الباسيفيك الطبى بسان فرانسيسكو .

وكانت البداية فى ستانفورد

فى أواسط الستينيات وصل السيد Fiegenb um إلى جامعة ستانفورد . وهناك التقى بالسيد ليدربرج Lederbeng أحد ثقات علم الموروثات Genetics والحائز على جائزة نوبل فى العلوم البيولوجية . وقد كان لقاء جد مثير . فالسيد فايجنبوم كان من أوائل العلماء الذى إستهواهم موضوع الذكاء الاصطناعى وهو فى نظر الكثيرين الأب الروحى لهذا العلم . أما السيد ليدربرج فقد كان شغله الشاغل هو التعرف على بنى تلك الجزيئات البيولوجية العملاقة التى تخفى فى طياتها شفرة الحياة . وعلاوة على ذلك ، كان السيد ليدربرج مولعا أشد الولع بالحاسب ، تلك الآلة الوليدة التى لم يكن عمرها حينئذ يتجاوز العشر سنين . وفى الحقيقة كانت فكرة الاستعانة بها فى الكشف عن أسرار جزئياته اللعوب ، تستهويه بشدة .

وإتفق السيدان ، فايجنبوم وليدربرج ، على العمل سويا فى تصميم مجموعة برامج يكون بمقدورها مساعدة الباحثين فى حقل الموروثات . وفى مرحلة لا حقة ، وبعد ظهور أبعاد جديدة للموضوع ، قرر

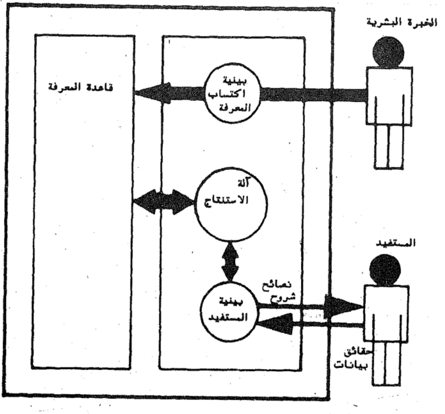
السيدان دعوة السيد د. جيراسي DJerassi للانضمام إلى الفريق . والسيد د. جيراسي هذا يعتبر من حجج الكيمياء الفيزيائية وهو بالمناسبة مكتشف حبوب « أنظر حولك . . . ! وكان الشيء الجديد والمثير هو ظهور ملامح النباهة والنجابة على تلك البرامج .

واخيرا وبعد جهد مضن لبضع سنين ظهر دندرال Dendral إلى الوجود معلنا للعالم عن ولادة أول منظومة خبيرة (١٩٧٧) . والغريب هنا هو تفوق دندرال على صانعيه . . ! ؟ فدندرال ليس قادرا فقط على اكتشاف البنى المعقدة للجزئيات بمجرد التعرف على الأطياف المنبعثة منها ، بل هو أيضاً قادر على تحديد ما تحويه من ذرات وهي تعد بالآلاف .

ولكن . . . ما هي المنظومة الخبيرة ؟

لعلك الآن يا عزيزي القارىء ، وبعد أن قصصنا عليك طرفا من أخبارها ، نتساءل عن كنه هذا الشيء الذي دعوناه منظومة خبيرة وألصقنا به صفة الذكاء . حسناً فلتعتبره في البداية وبتحفظ شديد ، كيانا شبيها بتلك البرامج التقليدية التي تستخدم في الحواسب فتقوم بتنفيذ العديد من الأعمال إبتداء من حساب أجر عامل يومية ومرورا بحجز تذكرة طائرة وانتهاء بتوجيه سفينة فضاء . وعند هذا الحد علينا أن نتوقف . فالبرنامج التقليدي للحاسب ليس إلا مجموعة ، مقررة سلفا ، من الأوامر والتعليمات تصف النهج الذي يتعين على الحاسب إتباعه بدقة ليحل مشكلة معينة أو لينفذ عمل ما . إن البرنامج التقليدي للحاسب كيان جامد وغير مرن وتعوزه القدرة على التطور والتكيف مع الجديد . فمشكلة لم يلقن طريقة حلها تفقده الصواب ولبيانات غير دقيقة توقعه في حيص بيص . إنه وضع توجزه المعادلة .

برنامج الحاسب = بيانات (دقيقة) + خوارزمية حل وتظهر المنظومة الخبيرة ككيان جديد يتجاوز أوجه القصور في البرامج التقليدية . . . كيان ديناميكي يتمتع بالقدرة على التعامل مع مشاكل الواقع المعقدة : فالمعرفة البشرية والخبرة الإنسانية بتجاوزها وقصورها . . . بشمولها ونقصها . . هي المادة الأولية التي تتعامل معها تلك الكيانات لتنصح وتشرح وتوصي وتطرح الحلول . إن البرنامج التقليدي يحسب ولكن المنظومة الخبيرة

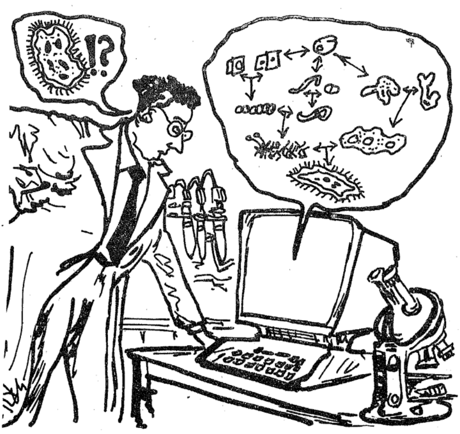


بنية المنظومة الخبيرة

تفكر . . ؟ إنها إذن معادلة جديدة . المنظومة الخبيرة = المعرفة البشرية + إستراتيجية الإستنتاج إنها حقا كيانات فريدة بسماتها المتميزة :

- **فهي قادرة على التعامل مع البيانات الغير دقيقة والمعلومات الغير مؤكده .**
- **وهي دائما على استعداد لشرح « أسرار الصنعة » لمن يطلبه ولا تمانع في عرض منهجها في التفكير .**
- **وهي دائما على استعداد لتعليم الجديد وعلى اكتساب المعارف والخبرات المستحدثة .**

وبعد ، ترى ما بنية هذا الكيان . . ؟ . بداية وجدت المنظومات الخبيرة لتقدم العون ، بشتى صوره ، للإنسان وذلك في المجالات التي تندر فيها الخبرة البشرية ويرتفع ثمنها . لذا لم يكن غريبا أن تعنى أولى المنظومات الخبيرة بمجالات معينة مثل الأبحاث العلمية (Dendral) والتشخيص الطبي (Mycin) والهندسة الحيوية (Molgen) وتصميم دوائر الحاسب Xedn والبحث عن المعادن Prospector . ومن البديهي أن حل أي مشكلة في أي من تلك المجالات يتطلب توفر قدر كاف من الحقائق عن تلك المشكلة ، هذا بالإضافة لضرورة توافر المنهجيات التي يتعين اتباعها للوصول إلى الحل المنشود من الحقائق المتاحة . تقودنا هذه البديهيات إلى تصور لمكونات المنظومة الخبيرة . فأولى تلك المكونات لا بد وأن تكون « قاعدة معرفة Knowledge Base » تحوى خلاصة المعرفة والخبرة في مجال ما . أما ثاني المكونات فلا بد وأن يكون كيانا قادراً على التعامل الواعي والذكي مع تلك المعارف المختزنة وهو ما يطلق عليه « آلة الإستنتاج In fevence engine » . ولكن المعرفة البشرية ليست مياها راكدة ، بل هي نهر متدفق تتجدد مياهه بين طرفة عين وانتباهتها . لذا كان ضروريا تزويد المنظومة الخبيرة بعضو قادر على التعلم ليكون همزة الوصل بينها وبين المعرفة البشرية المتجددة والخبرة الإنسانية المتنامية . من هنا كان المكون الثالث وهو « بينية إكتساب المعرفة » Knowledge aquisition interface وأخيرا نأتي إلى المكون الرابع وهو « بينية المستفيد » user interface وهو لسان المنظومة وعيونها ووسيلة اتصالها وتواصلها مع المتعامل معها من غير الخبراء .



وبعد .. فلنقترب أكثر من هذاالكيان المثير ....

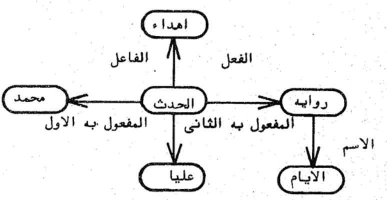
فن تكفيت المعرفة

... هبط صاحبنا سلم داره مسرعا .. كان يمنى نفسه بالوصول إلى وسط المدينة فى وقت مبكر حتى يتاح لسيارته مكان تستريح فيه من مشقة رحلة الصباح . أعلن المحرك عصيانه ورفض الإنصياع . قلب صاحبنا كتيب التعليمات عله يجد سببا لمثل هذا السلوك الغريب . وبعد برهة بدأ فى حك جلد رأسه عسى أن تسعفه الذاكرة بموقف مماثل يعينه على حل مشكلته فى هذا الشيىء اللعين . وفى النهاية وجدها ودار المحرك وبدأت رحلة الصباح ....

إن ما فعله صاحبنا مع محرك سيارته هو بالضبط ما يفعله الطبيب مع مريضه والعالم مع مسألته والمهندس مع تصميماته والإنسان .... أى إنسان مشكلته . إنها إذن المعرفة المدونة فى الكتب أو الخبرة المختزنة فى الذاكرة هى التى تعين الإنسان على حل مشكلة معينة وعلى مواجهة موقف ما ... فهل يمكن أن يحاكى الحاسب سلوك الإنسان ... ؟ .. وهل يمكن تمثيل المعرفة والخبرة فى صيغ تختزنها ذاكرة الحاسب وتكون رهن الإشارة ... ؟ ... فى عبارة موجزة هل يمكن هندسة المعرفة .. ؟ ... ان إجابة الأسئلة الثلاثة هى بنعم وإن أعقبتها كلمة كيف . حسنا فلنعد الى صاحبنا ومشكلته مع محرك سيارته ... أتراه كان قادرا على هذا الإنجاز إن اقتصر ما يعلمه عن المحرك هو مجرد العلم بأجزائه فقط ؟ بالقطع لا .. فلولا إدراك صاحبنا الأريب بعلاقات تلك الأجزاء بعضها بالبعض ولولا فهمه بالدور الذى يلعبه كل جزء مع بقية الأجزاء لما قدر له النجاح . وهنا بيت القصيد ، فالمعرفة ليست مجرد العلم بمكونات شيىء ما أو بصفاته ، بل هى إدراك للعلاقات التى تربط بينها . إن المعرفة إذن ليست مجرد جمع عشوائى للمعلومات بل إنتقاء واع ونظم فطن لها فى أطر وبنى تشمل بالعلاقات بينها . لذا تعتبر الصيغ المختلفة لبنية الشق والحشوةSlet and filler Structure من أنجح الصيغ فى تمثيل المعرفة إذ أنها تقدم نموذجاسببيا للموضوع الموصوف . والشق فى هذه الحالة يمثل إحد صفات الموضوع المراد تمثيله أما الحشوة فهى احدى قيم تلك الصفة . فعلى سبيل المثال ، إن كان الوزن هو أحد الصفات المستخدمة فى وصف كيان ما فإن البنية الممثلة له لا بد وأن تحتوى على شق يمثل تلك الصفة التى تعبر قيمة الوزن ، وليكن ١٥٠ كجم ، عن حشوتها ..... إنه فن تكفيت المعرفة ... !

وتتعدد صيغ بنية الشق والحشوة من الإطار Frame الذى يستخدم لتمثيل وجهات النظر المختلفة الخاصة بموضوع معقد ، إلى النص Script الذى يستخدم لتمثيل تعاقب الأحداث لواقعة معينة ، إلى الشبكة الدلالية من عقد Nedes (شقوق) ترمز كل منها لإحد Semantic net التى بمقدورها وصف حدث ذى كيان . وتتألف الشبكة الدلالية جوانب أو صفات أو مكونات الموضوع . وتتصل هذه العقد فيما بينها بوصلاتLINKSترمز إلى العلاقات بين ما تمثله العقد

هذا ما كان من أمر تمثيل المعرفة ... فماذا عن تمثيل الخبرة البشريةRul of thum Knowledge ؟ إن الخبرة بأمر من الأمور ما هى إلا معرفة منقوصة لا تؤصلها نظرية ولا يضمها قانون . إنها مجموعة من



شبكة دلالية تمثل حدثا

الإقترانات بين الظواهر المتعلقة بهذا الأمر . وهى الاقترانات التى تدعمها المشاهدة والممارسة والتطبيق . وفى هذه الحالة تعتبر طريقة « قواعد الإنتاج »Production Rule من أكثر الطرق شيوعا فى تمثيل الخبرة البشرية .

وتقدم لنا لغة الأسلوب الشرطى كأسلوب نحوى ملائم لصياغة قواعد الإنتاج . فبنيان الجملة الشرطية

أداة الشرط (جملة الشرط أو الموضوع)

رابطة الجواب (جواب الشرط أو المحمول

إن . . . . ف . . . .

يتيح لمهندسى المعرفة وعاء مرنا لتعليب المعرفة .

وبالمناسبة تحتوى قاعدة معرفة صديقنا ميسن على حوالى ٤٠٠ قاعدة إنتاج مثل القاعدة(٢٧)

إن كانت العدوى فى مجرى الدم

(و) (كانت عينة المزرعة مأخوذة من موضع معقم)

( ) (كانت القناة الهضمية هى المدخل المحتمل للميكروب)

ف (إن احتمال كون الميكروب Bactroide هو ٨٠ فى المائة)

والآن وبعد أن هندسنا المعرفة فصغناها فى بنى وهياكل وأودعناها فى قاعدة المعرفة وخزناها فى ذاكرة الحاسب . . . . ماذا عن استخدامها وعن الاستفادة منها ؟

الآلة فى حالة تفكير

والآن يحين دور آلة الإستنتاج . . . وهى آلة عجيبة وقودها معارف وخبرات . وقود تستخدمه من الرصيد المخزون فى قاعدة المعرفة وتستخدم فى انتاج الشروح والتفاسير . . . . النصائح والارشادات . . . الخطط والتوصيات . . ! . . إن هذه الآلة لا تعدو أن تكون برنامجا للحاسب . . . ولكنه مكتوب بإحدى لغات الذكاء الاصطناعى . تلك اللغات التى فى مقدورها التعبير من إستقراء وإستنباط وقياس . إنه البرنامج المصمم خصيصا للقيام بتنفيذ إستراتيجية الإستنتاج . وأكثر تلك الإستراتيجيات شيوعا هما إستراتيجية « التسلسل المتقدم » Forward Chaining وإستراتيجية التسلسل المتقهقر Backward chaning

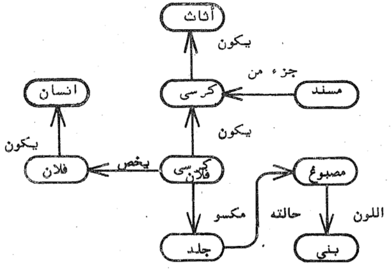
و لتنفيذ إستراتيجية التسلسل المتقدم ، أو الإستدلال المدفوع بالوقائع ، تبدأ الآلة بتلقى كافة المعلومات الضرورية حول الموضوع لتبحث بعد ذلك فى قاعدة المعرفة عن القواعد التى تتدفق جمل شرطها (موضوعها) مع تلك المعلومات . فعلى سبيل المثال ، إذا كانت المعطيات الملقنة لآلة إستنتاج ميسن تتعلق بعدوى فى مجرى الدم وبأن عينة المزرعة مأخوذة من موضع معقم وبأن المدخل المحتمل للعدوى هو القناة الهضمية ، فإن الآلة ستنتقى قاعدة الإنتاج رقم ٢٧ التى تتفق جملة شرطها مع تلك المعطيات . وستكون النتيجة التى توصلت إليها الآلة هى إحتمال أن يكون الميكروب bactroide وبنسبة ٨٠ فى المائة .

أما فى حالة تنفيذ إستراتيجية التسلسل المتقهقر ، أو الإستدلال المدفوع بالأهداف ، فإن آلة الإستنتاج تبدأ عملها إنطلاقا من نتيجة ما ساعية وراء الشواهد التى تؤيدها أو تنقضها . ففى حالة صديقنا ميسن إذا كانت النتيجة التى نود التحقق منها تتعلق بنوع الميكروب الذى سبب العدوى والذى نعتقد أنه Bactroide ، فإن آلة الإستنتاج ستبدأ عملها بحصر كافة قواعد الإنتاج التى لجواب شرطها(محمولها علاقة بهذه النتيجة . وبالطبع سيودى هذا إلى إسترجاع القاعدةرقم ٢٧ والتى سيتم من خلالها إسترجاع كافة القواعد التى لأجوبة شرطها علاقة بنوع العدوى وبمدخلها وبموضوع أخذ العينة . وتمضى هذه العملية قدما إلى أن تنتهى كافة قواعد الإنتاج التى تتعلق بالوضوع . وهنا تتوقف الآلة لتعرض الشواهد المؤيدة أو الناقضة .

وفى أحيان أخرى تتبع آلة الإستنتاج مزيجا من هاتين الإستراتيجيتين . فتبدأ عملها إنطلاقا من مجموعة شواهد أولية تستخدمها للوصول إلى مجموعة نتائج وذلك بتطبيق إستراتيجية التسلسل المتقدم . وإنطلاقا من تلك النتائج الآلة عملها فى الاتجاه المضاد بتطبيق إستراتجية التسلسل المتقهقر ، عبر مجموعة أخرى من قواعد الإنتاج ، لتطلب فى النهاية مجموعة من الشواهد حتى يتسنى لها التأكد من صحة النتائج التى توصلت إليها .

وبعد ...

والآن وبعد أن عرضنا لبعض من ملامح تلك الكيانات المثيرة « المنطوقات الخبيرة » لك أن تتسائل عن وقع شيوع إستخدامها على حياتنا اليومية . . . يوما . . . لن يضطر عم عبد الودود إلى شد رحاله من قموله قبلى محافظة قنا إلى القاهرة ليستشير أحد أساتذةالقصر العينى . . . فقط سيتوجه إلى طبيب الوحدة الذى سيأخذ رأى المنظومة الخبيرة الموجودة فى الوحدة . . . أما إذا كنت من ملاك واحدة من تلك السيارات ذات المحركات العنيدة مثل صاحبنا إياه ولم تكن لك دراية فى التعامل معها فإن الأمر سيكون بسيط مع منظومتك الخبيرة فى ميكانيكا السيارات . . . إنها ستدلك على العطل وعلى كيفية إصلاحه وستجنبك غطرسة الاسطى عطوة الميكانيكى وتسلطه .



شبكة دلالية تمثل كيانا ملموس



العودة إلى الحكاية ، وتجاوز مأزق القصة فى أعمال عبد الوهاب الأسوانى

شمس الدين موسى

الملاحظ أن الكثيرين من كتاب القصة والرواية فى المرحلة الأخيرة استهوتهم عملية التجديد ، من خلال الغوص داخل العالم الذاتى الخاص المتشابك فى تداعياته وتعقيداته اللانهائية . . ذلك العالم الذى عبرت عنه القصة النفسية ، وما تبعها مما عرف بتيار الشعور ، والقصص التجريبية ، وتجلى ذلك فى إنتاج الكثير من الكتاب من مختلف الأجيال ، خاصة كتاب القصة القصيرة ، والقصة القصيرة الطويلة ، مما أوقع معالجاتهم الفنية فى إطار دائرة محددة ، يمكن أن نسميها دائرة التجريب فى القصة . والأمثلة على ذلك عديدة فى كتابات أدباء كبار أمثال نجيب محفوظ فى مجموعتيه « خمارة القط الأسود ، وتحت المظلة » ، ويوسف إدريس فى قصته المرتبة المقعرة التى وصلت إلى مستوى التعبير الشعرى فى كثافته ، وتبعهم أو سبقهم آخرون من الأجيال التالية .

وإذا كانت بعض التجارب عندما يريد الكاتب التعبير عنها ، يمكنها أن تتخذ من تلك الأشكال التجريبية أطراً لها ، فإن تجارب أخرى لا تحتمل مثل ذلك التجريب ، أو استخدام الرمز الموغل فى الكثافة ، التى تصل أحياناً لمستوى من الغموض فتصبح عبئاً على العمل الفنى ، حيث تشابك العلاقات داخل العمل ، وتعدد الأبطال فى الظروف الواقعية تفرض على المؤلف أو كاتب القصة أو الرواية عند كتابة عمله إتخاذ الأسلوب السردى أثناء روايته للحدث ، أو مجموعة الأحداث ، أو أثناء تحليله لمختلف الوقائع القصصية والروائية ، وتقديمها وفق التسلسل الزمنى المنطقى . ورغم تلك التطورات التى استهوت البعض ، وحتمت وجودها نوعية التجارب ، التى طرحتها القصة الجديدة لكن ثمة كتاب لم يتخلوا عن الأسلوب السردى التقليدى للقصة ، فظلوا يكتبون وفق ذلك التسلسل ، وأجادوا من خلاله فى تقديم تجاربهم الروائية والقصصية معتمدين على رؤ يتهم الخاصة من جهة وطرافة العالم الذى يقدمونه من جهة ثانية أمثال يوسف الشارونى أو عبد الرحمن فهمى أو يوسف إدريس ، وسليمان فياض وسعد مكاوى . . . . . فكانت أعمالهم تمثل زاداً حقيقياً للقصة والرواية فى تعبيرها عن تجاربهم الإنسانية . . والملاحظ أن تلك الموجة التجريبية التى شاعت كثيراً قد بدأت فى الانحسار ، ونستطيع أن نلمس هذا من متابعة مجمل الإنتاج القصصى والروائى الذى تطرحه علينا المطابع ، مما جعل التجريب يأخذ حجمه المناسب ، وينحصر فى تلك الحالات التى فرضتها الرغبة فى المغامرة وراء الإبهار والتجديد ، وهو ما أرق المبدعين فى كل العصور - كما ورد فى حديث لوكاتش بمجلة حوار - ورأينا أثر ذلك فى كتابات آلا روب جرييه ، وناتالى ساروت ، وقبلهما فرجينيا ولف ، وجويس . . . . .

ونستطيع أن نرى أن « عبد الوهاب الأسوانى » كقاص كان أكثر التزاماً بذلك الإطار فلم تخرجه الرغبة فى التجديد ، أو الإبهار ، كما لم يكن تقليدياً محضاً بل إن المعادلة الفنية عنده كانت تنبع من العالم الذى يقدمه، ببدائيته وبكارته دون الإسفاف . فلم يحمل تجاربه القصصية بأعباء المغامرة الشكلية المفتعلة أو يكلفها بما تنوء به ، وبذلك كانت أعماله تنتمى إلى المستوى الواقعى فى القصة .

وكانت الرواية الأولى لعبد الوهاب الأسوانى « سلمى الأسوانية » تثير فى نفس القراء عبقاً خاصاً ، نادراً ما عبرت عنه القصة المصرية فكانت تعتمد على الطبيعة الخاصة ونوعية الدائرة التى يتحرك داخلها ، فكان المجتمع الذى يقدمه فى الرواية مجتمعاً زراعياً شبه قبلى يمتد فوق جزء معين من أرض مصر . . ينتمى إلى الريف بالنظر إلى وسائل ومفردات الحياة البسيطة التى تقدمها الرواية . « وسلمى الأسوانية » تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه رواية البطل الواحد . والبطل فى الرواية « مصطفى » ابن ذلك العالم الذى ينتزع ويعيش خارجه سنوات فيحمل له بعد تلك السنوات نوعاً من التمرد لا يصل إلى مستوى الثورة عليه . فهو ابن المدينة . وليست أى مدينة - إنها العاصمة الثانية - الإسكندرية - بل أن هذه المدينة تتحول داخله إلى رابطة وجدانية ونفسية تمثلها « نادية » وأسرتها التى استقبلته ثم وطدت معه أواصر صداقة . وكان فى النهاية تعلقه بنادية الجميلة المتمدينة

٣٠ ● القاهرة ● العدد ٦٤ ● ١٥ أكتوبر ١٩٨٦م ● ١١ صفر ١٤٠٧هـ

والمتحررة ؛ التى عاشت معه طموحاته وأحلامه . وعندما يعود مصطفى إلى مجتمع أسرته البسيط فى بلدته بأقصى الجنوب ، سرعان ما يصطدم بتلك القيم التى تقوم وتتأسس على الارتباطات العائلية والقبلية ، فيواجه بأن المسئولية العائلية ، والارتباطات القبلية الموروثة تفرض عليه أن يقترن « بسلمى » كى يستر عليها ، وذلك بعد أن هوجمت أسرته من أسرة أخرى ، زفت « سلمى » إلى أحد أبنائها وإدعى أنها كانت غير عذراء .

ويدور الحوار التالى بين البطل مصطفى وشقيقته :

ـ أنا أتزوج عندما أريد ذلك .. ومن تصلح لى .

قالت فى لهجة لم تخل من فخر :

ـ وسلمى مالها ؟ ألا تصلح لك ؟ سترث من أبيها سبعة أفدنة .

قلت فى ثورة :

ـ لتذهب هى وأفدنتها إلى ستين داهية ..

فجابهت ثورتى بثورة مماثلة مستغلة فى ذلك سلطة السنوات العشر التى تكبرنى بها وقالت :

ـ لاتفترى على نعمة ربنا . لو ادخرت طول عمرك لما جمعت ثمن سبعة قراريط !

وتلك هى المشكلة ـ البطل العائد عليه أن يزيل عار أسرته بل قبيلته بالزواج من ابنة عمه الجميلة « سلمى » لكنه لا يجد فى نفسه هوى لذلك . إذا أنه قد اختار منذ تعرف على نادية ابنة المدينة ، ومن ثم فعليه أن ينتصر إلى قلبه وحبه ، بينما جميع أفراد أسرته أمه ، وشقيقته ، وعمه ، وابن عمه ، وزوج أخته لا يقبلون أى مناقشة فى الأمر ، لأن عدم زواج مصطفى من سلمى سوف يصيب أفراد الأسرة بالعار أمام الأسر الأخرى .

وتتحدد المشكلة طوال فترة وجود مصطفى ببلدته داخل تلك الأزمة التى تحكم حصارها حوله ، ولا يجد منها فكاكاً .

الكاتب يحكى روايته بضمير المتكلم ـ فالبطل هو الرؤية لأحداث ذلك الواقع القاهر لكل ما حملته نفسه من عوامل تحرر ومدنية . فالقانون إلهى وقدرى ، وكيف يفك أواصره منه . هل يمكن أن يتم ذلك بالهرب وتجاوز ذلك الواقع . لكنه قبلها يفكر فى ذلك التجاوز أو الهرب سرعان ما يجد أن الأب ـ وهو رمز الإله ودلالته فى الرواية ـ يواجهه بالقسم عليه وعلى أمه ، مادام لن

● التجريب إنحصر فى الحالات التى فرضتها الرغبة فى المغامرة وراء الابهار .

يتزوج ابنة أخيه .

ويقول الأب :

ـ أمك طالق إن لم تتزوج من بنت عمك .. طالق .. أفهمت ياابن امك .

وسط ذلك العالم الزاخر ـ يعرض « عبد الوهاب الأسوانى » الكثير من تفاصيله البسيطة ، وبذات اللغة المستخدمة والعبارات ، والمأثورات ... مما جعل الرواية غنية بالمشاعر البكر ، التى لا تنفى شعور الأبطال بالتحضر النابع من اعتزازهم بقيم القبيلة والعشيرة ، والكرم والدفاع عن الذات . بل أنه عندما تحدث بينهم أية مشاكل كانوا يتعاملون وفق القانون الذى يحكم الجميع ـ قانون القوة ، والعدل ..

وفى كثير من الأحيان جنحوا للسلم .... ومن ثم وضعوا الحلول لمشاكلهم بالاتفاقات الودية . بل دائماً ما تبادلوا المجاملات فى المناسبات المختلفة سواء كانت تتمثل فى الأفراح أو الأحزان . كما كان الجميع يتمثل العلاقات التقليدية من حيث التصاهر وبعدها مناصرة الأصهار ، واحترام أملاك الغير وحريمه ، وتقديسه الزواج ، والبنون ، والاعتزاز بشرف القبيلة وشجرة العائلة والأنساب حتى الأجداد القدامى وتواريخهم . وهم قوم متدينون . فالمجتمع على درجة عالية من التنظيم ، ولا تشوبه روح الفوضى ، كما أنه مؤسس على قيم التعاون ، وللملكية الأرض الاعتبار الأول .

أمام تلك القوة المتماسكة ـ المجتمع ـ حلم مصطفى بالتحرر والتجاوز ، ذلك التحرر الذى استمد الشعور به بشكل ذاتى ، فحاول أن يتجاوز ذلك الواقع .. وكيف له ذلك ؟ والأمر يمس أمه التى ظن أنها سترى من نادية الرعاية الكاملة . لكنه كان يخشى من نظرة أمه إلى نادية كما خشى من نظر أبيه لها أيضاً . فلقد أظهر تحفظه تجاههم ، وأعاب عليهم اختلاطهم بضيوفهم من الرجال ، وتناول الطعام معهم . ومن هنا بدأ التمزق ينتاب « مصطفى » بين الرغبة التى تجتاحه ، والأمر المفروض عليه ، كان مصطفى يتمزق بين حلمه الخاص والواقع المحيط به ، فهو لا يزال مرتبطاً بذلك العالم القاهر له والمقهور فى نفس الوقت تحت ركام عاداته وتقاليده ، ومن ثم يستبد به فيعمل على قهر شخصه الضعيف .

والرواية تنجح لحد كبير فى تصوير حال البطل المأزوم .. ذلك الحال النابع من أحلامه الخاصة فى التجاوز والتغيير ، وإقامة صرحه على أرض مختلفة مما ارتفع بمستوى الرواية إلى درجة عالية من الإنسانية ، فأكسب عالمها نوعاً من الخصوصية والرحابة ، نجحت بأسلوبها الشاعرى ولغتها الشفافة فى نقله إلى القارىء ، على المستوى الواقعى ـ ولا يخرج البطل من أزمته إلا عبر الحلم الخاص الذى رأى فيه حبيبته « نادية » تصل إلى قريته كى تبحث عنه ، ثم يقابلها فى طرقات القرية ، وبين أفرادها الذين يستنكرون منه ذلك . وربما يكون الحلم قد نال قدراً من التحقق عندما يأتى مصطفى صوت « عم عبد الله » ، وهو أحد أفراد أسرته يقول له :

ـ أحقاً أنك تعشق فتاة بحراوية ؟

فقلت له فى دهشة :

ـ من قال هذا ؟

ـ وهل تخفى على خافية .. ألم تضبط رسالتها معك ؟ ثم تلفت حوله .. ولما اطمأن إلى أن أحداً لا يسمعنا همس لى قائلاً

ـ مادمت قد (دخلت) على بنت عمك .. فلا عار عليك بعد الآن إن تركتها لتتزوج من غيرك !! .. لكن هل تظن أن البحراويات أجمل منها .. على الطلاق هى أجمل !

وبهذا يكون الواقع قد استطاع أن يفرض مفرداته وقوانينه على البطل المتمرد الذى لم يجد لديه اللغة المناسبة التى يستطيع بها

● المعادلة الفنية عند الاسوانى تنبع من العالم ببداوته وبكارته دون إسفاف .

التواصل مع أقاربه مما ضاعف من إحساسه المزدوج مع أقاربه . تلك الغربة النابعة من وجود شخص آخر بداخله ، غير مصطفى الذى يتعاملون معه ، ولم يستطع أن يفرضه عليهم ، مما جعله يعيش خلف قناع الشخصية القديمة ، التى يعرفونها ، ويتعاملون معه على أساسها ، فكلامهم هو الصدق والحقيقة ، وتقاليدهم هى العقيدة ، والخروج عليها هو الخروج من الجنة أى الكفر . . وهو عاجز عن تغييرهم . وعليه أن يقبل حكم القانون مادام لم يعلن ثورته عليه ، ويخرج عليهم برفضه لسلمى ابنة عمه . والقانون ينص على أنه لا توجد مؤاخذة عليه إذا تزوج ثانية بعد سلمى أو أطلقها ، أو تزوجت غيره من بعده ، أو عاد إلى الإسكندرية كى يحلق مرة ثانية مع حلمه . . . . . . ذلك العالم هو الذى برعت الرواية فى تقديمه خلال الأسلوب السردى الواقعى وتصوير الأشخاص فى واقع محدد . . . ما كانت تنجح الأساليب التجريبية أوتتحمله أثناء تقديمه روائياً .

* * *

ولعل القارىء ـ ويلاحظ أن ذلك العالم الذى قدمه « عبد الوهاب الأسوانى » فى رواية « سلمى » قد استأثر به فى روايته الثانية اللسان المر ـ إذا جاز لنا أن نضع اللسان المر فى عالم الرواية ـ وإذا كانت رواية سلمى تتمثل نوعاً من الصراع بين بطلها الذى حمل قيماً ومفاهيماً جديدة عن العالم ، واصطدم به عندما عاد إليه من خلال حادث زواجه من ابنة عمه سلمى ، فإن قصة « اللسان المر » تبرز أشياء أخرى تدور داخل ذلك العالم ، يمكن أن تتصف بالطرافة ، إلى جانب إنسانيتها الشديدة . فالكاتب ينتصر للخير الذى يمثله شمروخ ذلك الشخص العائد إلى بلدته ، لكنه عندما يعود لا يسلم من جميع أفراد القبيلة أو الأسرة ، رغم أنه قد اشترى لكل منهم هدية تليق بمقامه سواء كان العمدة أو شيخ البلد ، أوحتى « مغربية » ابنة كذاب القبيلة كما يطلق عليها البطل العائد « شمروخ » أو شيخ العرب كما يطلقون عليه . وعندما يعود « شمروخ » سرعان ما يضع نفسه وسط مشاكل قبيلة السوالم ، ويبدأ فى التدخل بين القبيلتين المتنازعتين الجوابر والسوالم اللتين تمثلان مجتمعه الريفى غير المعقد العلاقات ، والذى تتحكم فيه القيم الريفية مثل الشرف ، والكرامة ، والعار ، والعيب .

يواجه شمروخ بالحدث الرئيسى ، وهو تعلق معوض بن عبد الغنى من الجوابر ، بالفتاة الجميلة بقول ابنة قبيلة السوالم . ويقول لشيخ البلد مهاجماً إياه :

ـ أنت مداهن ، والعمدة مداهن ، وكبار قبيلتكم تحولوا إلى مداهنين ، وأنا فى نظركم مجنون يحلف بالطلاق من غير تفكير ، وأنتم كل شغلتكم أن تردوا له اليمين يازبالة العرب ياغنم : طلاق ثلاثة من نسوانى الثلاث ، إذا لم يدخل معوض بن عبد الغنى الجوابرى على بتول أخلى الصراخ يسمع فى سابع بلد !! لملم الشيخ علام عباءته على كتفيه ووقف . . تلفت حوله كأنه يبحث عن شىء وهو يتمتم :

ـ اللهم الطف بنا فيما جرت به المقادير .

وخطا إلى الخارج فى عصبية أوضحها كبر سنه . لكنه توقف عند الباب ، والتفت وراءه قائلاً ورعشة الغضب تلف صوته :

ـ أنت تريد خراب البلد يافقرى الوجه يامر اللسان يابن زينب المطينة . وتتركز المشكلة فى قصة « اللسان المر » أيضاً فى الأرض . فبعد أن يخطب معوض بن عبد الغنى الفتاة الجميلة بتول ، يكرهه أبوه على تركها طمعاً فى الأرض . لقد أراد أن يزوجه ابنة أخيه حتى لا تضيع الأرض من الأسرة . وتلك هى المفاهيم التى تسود قطاعات كبيرة من الفلاحين . فالأرض هى كل شىء فى حياتهم ، وتهون أمامها جميع الأشياء الأخرى . لكن عندما تذهب والدة بتول إلى شمروخ وتعرض عليه مأساة ابنتها ، التى تخشى عليها من الموت ، بعد أن اختلى بها معوض أثناء المولد وفض بكارتها ، سرعان ما يعلن لها أنه سيزوج الفتى على الفتاة رغم إرادة أهله ، ويحذر امرأته من البوح بذلك السر ، ويدبر خطته بأن يجمع مجموعة من الشبان ، ويذهبون ليلاً فيخطفون معوض داخل جوال ، ويصلون به إلى نجعهم ، ثم يفكون وثاقه ، ويعلنه بعد أن يبعد الشبان عنهم بأنه أحضره كى يزوجه من بتول التى كانت فى حال يرثى لها ، بينما يعلن أمام الشبان بأنه أحضره كى يفى بقسمه ـ حيث كان قد أقسم بالطلاق أن يزوجه بتول رغم إرادة الجميع ، ويعلن أمام الجميع أن معوض قد حضر كى يخطب بتول منه . وعندما يواجهه والد بتول بأنه يرفض ذلك ، ويبدأ يشيع عنه الأقاويل فى البلدة بحبسه مقيداً داخل إحدى غرف بيته . ويقيم للعروسين أكبر فرح فى الناحية ، ويطالب كل من عليه نقطة له أن يردها فى فرح بتول . ويحضر العوالم ليملأوا الدنيا فرحاً . وفى النهاية تشترك قبيلة معوض « الجوابر » فى الفرح ، ويدخل الولد على البنت فى أحسن حال ، وبعد ذلك يذهب إلى والد بتول فى الحجرة التى حبسه بها ، لكنه يفاجأ به قد مات . ويقول « عبد الوهاب الأسوانى » فى نهاية قصة « اللسان المر » عن « شمروخ » وهو صاحب اللسان المر :

● لم يحمل الأسوانى تجاربه القصصية بأعباء المغامرة الشكلية .. فكانت أعماله تنتمى إلى المستوى الواقعى .

● أعمال الأسوانى جسدت شكل قصة التفاصيل والمواقف ، دون الانشغال بالتجريب غير المبرر .

« كان يسير بين رجال الشرطة رافع الرأس . . جموع غفيرة من النجع تسير وراءه ، والنساء يبكين . ومخربية بنت كذاب القبيلة تولول وراءه . . . « لا غيب الله صوتك ياعمود قبيلتنا » . . . . كان يقول لنفسه لن أفعل إلا الخير . . لن يتخلى عنى الرحمن ، لأنى لم أفعل إلا الخير . . وحينما صعدوا به الجسر الذى يفصل نجعه عن المزارع التفت وراءه . . ألقى نظرة أخيرة على نجع السوالم الذى أحبه أكثر من أى شىء آخر فى الدنيا . واستأنف سيرة مرفوع الرأس » . ذلك العالم الذى قدمته القصة يوضح استقبال القبيلة لشمروخ ، كما يوضح تعاطفها معه عندما وقع فى المأزق ، بعد أن حقق همه الإنسانى بزواج بتول من معوض ، فكان يسير منتصراً للخير مرفوع الرأس .

تلك الطرائف التى حواها العالم القصصى لعبد الوهاب الأسوانى جسدت هم الإنسان فى تلك البقع النائية . ولعل بتول هى ذاتها « سلمى » فالتشابه بين الإثنتين كبير ، إذ أن سلمى عذراء وبتول عذراء ، لكن الفرق بينهما أن سلمى كانت شخصية سلبية بالنسبة لواقعها . أما بتول - على العكس - كانت إيجابية للغاية ، وتبين شخصيتها كم ذلك الواقع غنى بالمشاعر الإنسانية ، إذ أن بتول عندما أحبت معوض ذهبت معه فى المولد . بل أنها أحبت بطريقة خاصة ، فلقد وهبته نفسها فى لحظة شديدةالإنسانية ، ولم تخش الخطر أو الخوف على نفسها منه ، أو من ضعفها . وعلى هذا كانت الحكاية منذ البداية ، وكما يعرضها الكاتب ، أو كما صاغها الواقع ترتبط بالخيروالشر ، فالحب هو الحق ، وهو الخير ، والوقوف أمام تحقيق ذلك الحب ، هو الشر ، وعلى الشر فى النهاية أن يتقبل هزيمته ، بل أنه عندما يتجسد فى شخصية والد بتول لابد أن ينتهى بعد أن انتصر الخير وامتلأت القرية بالبهجة والأفراح التى فرح فيها الجميع سواء من الجوابر قبيلة معوض ، أو السوالم قبيلة بتول .

ولعل ذلك يعود بنا إلى أسلوب القص والسرد القائم على رواية الحدث أو الأحداث ، فإننا نرى أن ما قدمه الأسوانى فى كل من قصة « اللسان المر » ورواية « سلمى الأسوانية » إنما هو حدث ، أو مجموعة أحداث إنسانية بالدرجة الأولى ، لم تطغ عليها أية عوامل خارجية أو تؤثر عليها ، فتدفعها نحو اتجاه ما يشكل عبئاً على تطور الرواية . ونستنتج من القراءة المتأنية فى للأسوانى ، أن أسلوبه كان متوازناً من حيث اللغة المستخدمة ، فلم تكن لغة الكاتب خارجية أو دخيلة على العمل أو الموضوع ، فى الوقت الذى ارتفع بها الكاتب إلى مستوى لغة الفن والأدب . بينما نلاحظ من عرضه لأشخاصه ذلك المستوى التطورى ، الذى وصلوا إليه اجتماعياً ، فالقرية ، والأسرة ، والارتباط النابع من المصاهرة وشجرة القبيلة التى تحددها الأنساب ورواة الأنساب . كل ذلك كان يمثل ضوابط تحكم العلاقات التى قدمها الأسوانى فى أعماله ، إلى جانب القيمة الأولى لأبطاله كفلاحين ، وهى قيمة الأرض . فالأرض الزراعية والرغبة فى امتلاكها هى القاسم المشترك فى العلاقات التى قدمها عبد الوهاب الأسواق ، وتلك سمة أساسية فى حياة الفلاحين المصريين سواء كانوا أغنياء أم فقراء ، يعيشون فى شمال الوادى أو فى جنوبه . ويلاحظ على الرواية أيضاً أن الكاتب كان يقصد عرض تلك العلاقات بالدرجة الأولى فهى التى استحوذت على همه الأساسى ، مما جعله لا يرتفع ببطله مصطفى فى رواية « سلمى » لمستوى المبشر أو الرسول الجديد ، أو الثائر على تلك القيم والعلاقات . فوقف به عند مستوى التمرد . وكان تمرده داخلياً ، ومن ثم تحول صراعه مع هذا العالم إلى صراع شخصى . وربما يكون ذلك هو مكمن الضعف فى العمل الذى حمل من التوترات الإنسانية والحضارية الكثير .

كما يلاحظ أن الكاتب كان دائم الانشغال بالعواطف فى إطارها الواقعى والمادى ، ولم ينشغل بالرومانسية التى انشغلت بها أعمال روائية أخرى « زينب ، شجرة اللبلاب » ، كما لم تشغله مسألة الصراع بين الملاك والأجراء التى انشغلت بها رواية « الأرض » . وربما يكون ذلك بسبب نظرته الواقعية ، فإقليمه لم يعرف الملكيات الإقطاعية .

وفى النهاية - فإننا نرى فى أعمال الأسوانى لوحات جديدة لمشاهد من حياة قطاع من الريف المصرى ، يمكن أن نضعها مع لوحات أخرى قدمها عبد الحليم عبد الله ، ويوسف إدريس ، والشرقاوى لتعطى صورة كاملة للريف المصرى . كما نرى أن الأسوانى وضع تجربته فى الإطار المناسب ، فكانت أعماله تجسد شكل القصة الذى يتأسس على تقديم التفاصيل والمواقف والأحداث ، دون الانشغال بالتجريب غير المبرر ، وإجهاض التجربة بمحاولة التعبير عنها فى الأطر المستحدثة ، ما دام لا توجد دواع فنية لذلك ، فجاءت أعماله لتؤكد على ضرورة العودة إلى الحكاية ، التى لا يمكن أن تتأسس مضامين القصة بدونها ، بعد أن كادت تضيع فى تهاويم التجريب .

● الأحداث فى روايات الأسوانى لم تخضع للعوامل الخارجية .. فأزاح العبء عن تطور رواياته .

من قصار القصائد

عبد المنعم يوسف عواد

(١)

القطار

فى انتظارِ القطارِ الذى لن يصلْ ،
ظلَّ فى صمتهِ ، شاخصاً للأفقْ ،
فوقَ بْرد الرصيفْ . .
مرّ عامٌ عليه ، وهو فى صمتهِ ، فى انتظارِ القطارْ . .
مرّ عامٌ جديدٌ ، وهو لمّا يزلْ ، فى انتظارِ القطارْ . .
مرّ عامٌ قديمٌ ، وهو مستغرقٌ ، فى انتظارِ القطارْ . .
القطارِ الذى لن يصلْ . .
فمتى سوف تأتى ؟
متى سوف تقبلُ يا . . .
ياقطارَ الأملْ .

(٢)

بيت واحد

مسافرٌ على جناحِ طائرٍ مُقيمْ .

(٣)

الهراء الجميل

الهراءُ الجميلُ ،
أنتِ . .
وأنا نادراً ما أحبُّ الهراءَ . .
فلماذا إذن لا تكونين لى فرصةً للغناءْ ؟
وأنا ـ داخلى ـ قد خَبتْ من مدًى ،
شهوتى للغناءْ

(٤)

البدر ومُحاقات الإحباط

هأنتَ تعودُ إلىَّ الليلة بعد غيابٍ ،
خلف محاقاتِ الإحباطْ . .
يابدرًا ، عشتُ سنينَ العمر ،
على أملٍ أن يبزغ ذاتَ مساءْ . .
هأنتَ تعودُ إلىّ ، فدعْنى أظفرُ من عينيك برشفةِ ضوءْ . .
مَنْ عاش العمرَ ، على أملٍ أن ينهلَ من ينبوع النورِ ،
أيقوى أن يرجعَ لم تبتلّ ـ علَى ظمأٍ ـ شفتاه ؟





(٥)

دعوة بريئة للإبحار

تعالىْ ،
فإنى على شاطىءِ الحلم أرسُو . .
تعالىْ ، فى زورقنافى انتظارٍ ،
تعالىْ ، لنبدأ رحلتنا المشتهاهْ . .
تعالىْ ،
فقد ضجَّ من صمتِه زورقى . .
تعالىْ ، لنبحرَ ـ والحلمَ ـ فى داخلى عصفُ شوقٍ ،
تعالىْ ، فزورقُنا ما يزالُ يسرُّ بأعماقِه للمياهْ . .
تعالىْ ، إلى شاطىءِ الحلم ،
زورقُنا فى انتظارٍ ،
تعالىْ ،
لنبدأ رحلتنا المرتجاهْ . .

(٦)

الربيع المتلصّص

كان الربيُع يحوم ـ مرتقبا ـ على أبوابنا ،
فلعلَّ فرصته تجىءُ ،
فيعبُر الأبوابَ ،
يدلفُ نحو دارتنا . .
ولكنا ـ بإصرارٍ ـ نطاردُه ،
نغلّقُ دونه الأبوابَ ،
إنّا نكرهُ الدخلاءَ ،
نُوصدُ بابنا فى أوجه الغرباءِ ،
عُدْ من حيثُ جئتَ ،
فلستَ تدخلُ ،
ياربيعَ الـ . . . .

مع العالم الانثروبولوجي « ليفي برول »

اميل توفيق

« لوسيان ليفي برول » عالم أنثروبولوجي فرنسي — له اهتمامات أنثروبولوجية شائقة مرتبطة بالعقلية البدائية ، وما تقترن بهمن تمثلات وخصائص سحرية . ومن أبحاثه التي نشرت له في كتاب الانثروبولوجيا the Making af Man(*) — بحثان مهمان هما :

١ – تماسك الفرد مع جماعته ٢ – التمثلات الجماعية في المدركات الحسية للبدائيين ، والصفات السحرية والسرية لهذه التمثلات .

ويهمنا أن نلخص آراءه في بحثه الثاني فيما يلي :

— قبل الاضطلاع على بحث القوانين العامة التي تحكم التمثلات الجماعية collective Representions — فيما بين الجماعات البدائية أو المتخلفة عن مدنيتنا — فمن الأفضل أن نعين الخصائص الأساسية لهذه التمثلات — وبذلك نتجنب أي غموض قد نقع فيه أو أي لبس .

إن المصطلحات المستخدمة في تحليل الوظائف العقلية . إنما تتناسب فعلاً مع هذه الوظائف كما صاغها وحددها الفلاسفة — وعلماء السيكلوجيا — وعلماء المنطق من رجال مدنيتنا الحديثة — ولو كانت الوظائف العقلية كما تؤديها عقليتنا المتقدمة المتطورة التي يوصف بها الإنسان المتحضر — متطابقة مع وظائف العقلية البدائية — لما كان في الأمر أية صعوبة . ولكانت المصطلحات نفسها ، تستخدم بصفة عامة في وصف الوظائف الخاصة بالعقلية البدائية . . مع التحفظ القائل إن للبدائيين عقولاً أكثر شبهاً بعقول الأطفال — وليس بعقول الناضجين الكبار .

وإذا كنا نرفض هذه المقولة أو هذا الرأي — ولنا أسباب قوية في ذلك ، فإن المصطلحات والاعتبارات الخاصة بالتقسيمات والتصنيفات التي تصل إليها في تحليل عقليتنا المتطورة . . لم تعد مناسبة أو متطابقة . . وذلك لأن الوظائف التي تؤديها هذه التمثلات مختلفة تماماً عن وظائف عقليتنا . وعلى العكس فإنها قد أصبحت مصدراً للغموض والخطأ . وفي دراسة العقلية البدائية — اذن — يلزمنا أن نحدد معنى جديداً لهذه العقلية بمصطلح جديد هو التمثلات الجماعية .

وبلغة علم النفس الآن ، تنقسم الظواهر إلى ظواهر انفعالية (emotional) — وظواهر حركية (motor) — وظواهر فكر (intellectual) — ثم ظاهرة التمثل represtation وتجيء في آخر القائمة من التقسيم .

ونحن نفهم هذه التمثلات أنها تختص بالإدراك ، مثلما يدرك العقل ببساطة صورة لشيء ما ، أو فكرة عن جسم ما ، أو عن موضوع معين .

تحليل حياتنا العقلية

ونحن لا ننكر أن في الحياة العقلية الواقعية — كل تمثل يؤثر بالزيادة أو بالنقصان في الميول والاتجاهات — ويميل الإنسان بعقله إلى إحداث أو خلق حركة معينة — أو يكبح أو يمنع بعضاً من حركة .

— وإذا كنا نعني بالتمثل ظاهرة إدراكية أو فكرية — فليس بهذا المعنى يكون فهمنا للتمثلات

الجماعية عند البدائيين ؛ لأن النشاط العقلى البدائى هو أقل تمييزاً للصور المتمثلة وللأفكار ، فليس ممكناً أن تكون الصور والأفكار عن الأشياء أو الأجسام مدركة بشكل خالص نقى ، ومنفصلة عما تثيره من انفعالات وأشواق . . أو تكون خالصة ومنفصلة عما تبعثه أو تقترن بها من شجن وهوى ، أو حزن ، أو فرح .

ولأن حياتنا العقلية تتميز فيها الصور خالصة نقية ، دون أن تخالطها انفعالات ، فنحن قد اعتدنا أن نحلل حياتنا العقلية بهذه الكيفية المتميزة . ولذلك فمن الصعب أن ندرك أن العناصر الانفعالية أو الحركية هى لدى البدائى أجزاء تكاملية(integral Parts) ـ وهى التى تكوّن الحالات المعقدة التى يتلبس بها الإنسان البدائى والتى تتصف بها تمثلاته . لذلك يجب أن نغير من مفهوم التمثلات أو أن نعدل معناه .

ـ إن ما ندركه تجريداً من جانبنا لصور أو مدركات خالصة . . ليس له من نظير عند الإنسان البدائى . . لأن الصور المتمثلة من جانب البدائى ، مندمجة ومختلطة ، بل مؤتلفة مع غيرها من العناصر الانفعالية والحركية تمتزج بها وتتشرب منها . . وهى بذلك تستدعى أن يقف المرء منها بإتجاه مغاير أو مختلف فيما لو كانت نقية أو خالصة .

ـ هذه التمثلات الجماعية هى غالباً ما يكتسبها الفرد فى ظروف معينة . . وهى على الأرجح ظروف تعطى انطباعات عميقة على إحساساته ، بل على حسه عموماً . وعلى الأخص عندما يحدث التغير فى حياة الفرد منذ اللحظة التى يترك فيها مرحلة الطفولة ويتهيأ لأن يصبح رجلا . أى عضواً مدركا من أعضاء الجماعة أو مجموعته الاجتماعية . وهى اللحظة التى يتم فيها بداية الاحتفالات الجماعية بالشباب الذى يبدأ حياة الرجولة . وهى الاحتفالات المسماه (initiation ceremonies) **أى الاحتفالات التكريسية أو الافتتاحية للحياة الجديدة** ، وهى التى يحس فيها أنه يبدأ عهداً جديداً أو يولد من جديد عندما تتفتح أمامه أسرار الحياة لدى الجماعة التى ينتمى إليها ـ وتعلن أمام ذهنه ، وأحياناً وسط أهوال من العذابات الجسام التى تخضع أعصابه لطائفة من الاختبارات العنيفة .

الموجات الغامرة

ـ ليست الغاية من تلك التمثلات هى مجرد التمييز الفطن من جانب العقل على تشكيل صورة أو تكوين فكرة مجردة ـ وفقاً لما يمر به الإنسان البدائى من الظروف . . تلك التى تقترن بالخوف ، أو بالأمل والرجاء ، أو الرهبة الدينية الغامضة السحرية .

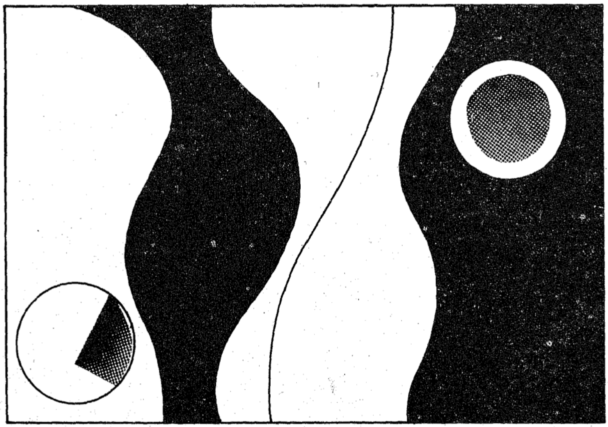
بالإضافة إلى ذلك ، هناك الحاجة المتحمسة لأن تقترن التمثلات بالجوهر أو بالروح المشترك التى تسود القبيلة ، وما تبعثه التمثلات من أشواق يلجأ إليها وتروق له ، ويندفع إليها كملجأ يلوذ به .

فإن هذه جميعاً تجعله فى لحظة واحدة منتعشاً فى إعزاز ، وفى تماسك مع تلك القوة المقدسة التكريسية التى تشبه فيه هذه الاحتفالات الافتتاحية للزمن الجديد الذى يدخل فيه بميلاد جديد .

ـ ولابد أن نذكر أن هذه الاحتفالات تزود ذاكرته بين الحين والآخر . . بذكرى تتجدد وتعمل على إحياء قوتها فى وجدانه . ونضيف أيضاً إمكانية أن تترجم إلى فعل(action)يحدث بشكل دورى بين الحين والآخر .

ونحن نعتبر أن التأثير الشعورى لتلك الإشارات والتهيجات التى تبعثها الحركات المعبرة ، والتعاظم أو الزهو العصبى الذى يحيط به تعب عارم شديد ـ وأنواع الحركات الراقصة ـ وظاهرة الدهشة والنشوة والانجذاب ـ إنما تبعث على تجديد الجهد
وانعاش الطاقة ، وكل ما يرفع من مستوى الطبيعة الانفعالية لكل التمثلات الجماعية . وإذن ، فلحظات التوقف بين الاحتفالات هى ـ أيضاً ـ مفعمة بالموجات الغامرة ، وإن كانت بدرجة أقل عنفاً وشدة . وإن ما تثيره لديه من مظهر إدراكى فى الذهن ، ومن ومضات لامعة من ذكاء ، إنما يفتقد تماماً إذ تنغمس كلها فى تيارت الانفعالية المحيطة به .

ـ أما هذه الخصيصة الملونة بالجماعية ، فإنها تقترن كذلك مع ظاهرة أخرى من ظواهر التمثلات الجماعية ، وهى ظاهرة الاتصال بين



الأجيال أو الانتقال من جيل إلى جيل عن طريق الخرافات والأساطير .

ومن هذه الصور يتم التحكم فى العادات والتقاليد او الأعراف السائدة وأنواع السلوكيات القبلية .

وقد تبدو فى الظاهر أنها أمور عديمة الأهمية . ولكن أهميتها ترجع إلى ما تقترن به من احترام وتقديس ومن حتمية الإلزام بالقهر والضغط . وفى هذه جميعها تكمن روح الجماعة التى تسرى سريان الدم فى الأفراد .

ــ إن التمثلات الجماعية عند البدائيين ــ إذن ــ تختلف اختلافاً بيناً وأساسياً ، عن أفكارنا ومدركاتنا ــ وهى أيضاً ليست مكافئة لها ولا تقابلها .

وقد أمكننا أن نكتشف (يقول ليفى برول) أنها ليست لها الصفة المنطقية . هذا من جهة . . ومن جهة أخرى فلأنها ليست تمثلات خالصة ونقية ، فإنها تتضمن أن للبدائى ليس فقط الصورة عن الشىء الذى تمثله ومر بذهنه ، وفكرته عنها وأنها شيئان حقيقيان وموجودان فى الواقع ــ واقعة هو ــ بل إن له بعض الأمل أو الخوف المرتبط بهذه الصورة ــ وأن هناك تأثيراً معيناً ينبثق منها وينتظر أن يمارس فعله عليها .

ــ وهذا التأثير يعتبر فضيلة معينة أو فاعلية خاصة ، بل قوة سحرية غامضة تختلف باختلاف الأشياء والأجسام وباختلاف الظروف . ولكنها دائماً هى فى نظره حقيقة وتشكل جزءاً تكامليا من تمثله .

وبعبارة مختصرة نقول : إن الصفة العامة للعقلية البدائية أو لنشاطها هى الغموض التصوفى . ولا يمت هذا إلى الدين التصوفى الذى نعرفه بعض مجتمعاتنا ؛ لأن التصوف الغامض للعقلية البدائية يتضمن معتقدات أو اعتقادات خرافية بالقوى وبالتأثيرات الخفية وبالأفعال والممارسات (الشعائرية) . وهى رغم أنها غير محسوسة أو غير مدركة بالحواس ، فهى شىء يدخل عالمه الحقيقى .

فليس هناك شىء سواء كان كائناً أو جسما أو جرماً أو ظاهرة طبيعية إلا كان فى تمثله مندمجاً ومؤتلفاً مع تلك القوة السحرية الغامضة ــ بشكل تصوفى .

التأثير السحرى

ــ إن البدائيين يرون فى كثير من الأشياء مالا ندركه نحن أو نعيه بحواسنا ونفهمه بأشكالها المجردة . . وذلك لأنها أشياء تنتمى إلى المجتمع الطموحى Totemic community كل حيوان . كل نبات . بل أى شىء . أى جسم . وأى جرم كالشمس والقمر والنجوم هذه كلها أعضاء فى ذلك المجتمع الطموحى . وبالتالى فإن كل فرد من الأفراد له نزعته الخاصة وميله الخاص وطبيعته الخاصة فى ذلك المجتمع الطموحى ــ وهو يملك قوى مختلفة يمارسها ويضغط بها على أعضاء ذلك المجتمع ــ فى طبقته أو فرع الطبقة التى ينتمى إليها . إن له التزامات نحو هذا المجتمع وعلاقات سحرية تصوفية مع الطواطم الأخرى .

تتقدم الآن خطوة هامة لرصد بعض الأمثلة التى تقترن بالقوى السحرية تتسم بالصوفية حتى فى المجتمعات التى لا توجد فيها أشكال طموحية .

فعند قبيلة تسمى Huichols يرى الناس أن الطيور التى تحوم فى الجو مزودة بقدرة الرؤية والسمع لكل شىء من مرئيات أو صوتيات ، وأن للطيور قوى سحرية غامضة صوفية . وهى تتوارث فى ريش أجنحتها وفى ريش ذيلها . وهذا الريش الذى يغطى الأجنحة والذيل يمكن أن يحمل بعضه الطبيب الساحر Shaman ، لأنها ــ فى عرفهم ــ تمكنه أن يرى ويسمع كل شىء ــ فوق الأرض وتحت الأرض ــ وأن يعالج ويداوى المرضى ، ويحول الميت ، ويستدعى الشمس .

أما قبيلة Cherkeos فيعتقدون أن المرض ــ ولا سيما العدوى الروماتيزمية ــ يتأتى من تأثير غامض سحرى ، هو تأثير الحيوانات التى غضبت من صياديها . والممارسات الطبية للعلاج تدعم هذه المعتقدات .

أما فى جنوب أفريقية ، وفى الملايو فتكثر الحيوانات ؛ هناك التمساح . وفى بعض الأماكن النمر والفيل والفهد والثعبان ، وفى كل هذه تتعلق بها بعض المعتقدات والممارسات . وإذا كنا نراجع أو ندرس الخرافات التى تجعل من هذه الحيوانات أبطالاً ، فليس هذه حيوان ثديى أو طائر أو سمكة أو حتى حشرة . . تخلو صفاته من مميزات صوفية خارقة تنتسب إليه . إن كل الممارسات السحرية والاحتفالات هى تلك التى تصاحب عمليات الصيد البرى والبحرى . وتصاحبها ــ أيضا ــ الشعائر المقدسة فى عملية تقديم الضحايا والقرابين ، وهى التى تشاهد بخاصة عندما تقتل طريدة الصياد . وهذه شهادة واضحة لهذه الصفات السحرية ، إذ تقترن بالتمثلات الجماعية للبدائيين بالنسبة للعالم الحيوانى .

وبالمثل فهناك ما يشبه هذه المعتقدات فى عالم النبات ؛ فالحفلات المسماة intichiuma ceremonies) التى وصفها العالمان Spenseov Gillen وهى تتلخص فى إقامة الشعائر الخاصة بتملك الأرض وتقسيمها وتأمين الإبقاء على خصوبة التربة والإخصاب النباتى . والنجاح فى عمليات الصيد والزراعة وفى هذه الحفلات دعوات شعائرية مقترنة بالقوى السحرية العالية الغامضة ، كما تقترن بتقديس بعض النباتات ــ كما يحدث فى بعض بقاع القارة الهندية .

وفى المكسيك هناك اعتقادات سحرية تتعلق بالجسم الإنسانى وبأعضاء هذا الجسم ــ فالقلب والكبد والكلى والعينان والنخاع الشوكى الخ . . قد اشتهرت أن تمنح كل منها لمن يطعم بها سمة معينة أو صفة سحرية . كما أن الفضلات والإفرازات والدم تستخدم فى ممارسات سحرية .

الحماية الاحتفالية

يجدر بالذكر أننا نفرق بين ما هو حى وما ليس حياً (aimimate Vinanimate) لأننا نعتمد على الحواس بشكل قاطع . لكن عند البدائيين . . ليست هذه التفرقة قاطعة فالحياة تنتسب ــ أيضاً ــ لأشياء يرونها تمتلىء بالأرواح أو تتشرب بصفات حيوية ؛ فالصخور والأنهار والرياح والسحب والبقاع المختلفة (لا سيما الأماكن التى تسكنها الجماعات المختلفة أو القبائل . . والاتجاهات (كما تمثلها الخرائط الجغرافية) كل هذه تتسم بأهمية صوفية ومقدسة .

فعند الاستراليين الأصليين ، إذا تجمعوا فى أعداد غفيرة ، فإن كل قبيلة . . أو كل طوطم لقبيلة يتميز بمكانه الجغرافى الخاص ، وهو مكان يتسم بسمات معينة تتصف بها القبيلة وتعين له صفاته المقدسة .

وعند هؤلاء الاستراليين كما عند قبائل الشرفاى ــ هناك احتفالات دينية تستخدم فيها رموز هامة مستقاة من تقديسهم للمطر وللرعد ، وللبرق . . وهى احتفالات تستهدف حمايتهم من العطش والجفاف عندما تحيق بهم المحن المهددة .

ولا تقتصر إحيائية الأشياء (أى إضفاء الصفة الحيوية) على الأشياء والموجودات ، لكنها تتجاوزها إلى الأشياء المصنوعة ، والتى يستخدمونها مثل السلع والأدوات المنزلية ، والآلات والحراب وأسلحة الدفاع والأسلحة الحربية ؛ فهذه جميعها لها صفات وهمية سحرية ، ويمكن أن تكون مفيدة . أو تكون ضارة . . وفقاً للظروف المختلفة .

وحتى فى المجتمعات البدائية ، التى خطت خطوات تقدمية بفعل التأثرات المدنية ، يجد البدائيون أن الأشياء المصنوعة والتى فيها شابهات اصطناعية (الأشياء مصطنعة) سواء كانت هذه المشابهات صوراً أو رسوماً ملونة ، أو رسوماً منحوتة أو محفورة ، أو تماثيل حجرية أو معدنية . . هذه جميعها يرونها وكأنها حيّة تدب منها الحياة . وهذه الظاهرة معروفة فى الصين بما يحكيه الروائيون والكتاب . فالأرملة التى تملك تمثالاً لزوجها أو لابنها . . تراها تمارس العادات وكأنما التمثال حى ، تقدم له الولاء ، وتؤدى نحوه . الشعائر والطقوس والفروض . . وهى مقدمات لعبادة الصور والأصنام .

ويجدر بالذكر أن نتساءل : لماذا تظل لأساليب المعيشية ، والتقاليد وقوالب السلوك والأعراف الاجتماعية ، بل والمهارات المختلفة .. تظل محتفظة بذاتيتها بلا أدنى تغيير أو تعديل ، بل لماذا تظل طرق بذر البذور ورى التربة وجنى الثمار ثابتة لا يعتورها التغيير أو التبديل على مر الأيام وكر السنين ؟

للإجابة على ذلك نقول : إن البدائيين (كما هنود غينيا البريطانية) يؤمنون بأن أى تغيير عما وصفه الأسلاف والآباء .. وسنه القدامى من الجدود ، سيجلب عليهم الكوارث والأخطار .. وأى إنسان محرض أو مؤثر لحملهم على تحسين البناء ــ وإخصاب التربة ، وتعديل النظام وترتيب الأشياء .. أو تنظيم الممتلكات على نحو جديد .. لابد يتعرض لغضب القوم وتوقع اللائحة ، بل ربما القصاص .

ــ وفى بكين بالصين .. أقامت الطائفة الكاثوليكية برجا فوق كنيستها المنشأة .. فكان ذلك إيذاناً بهبوب عاصفة هوجاء من الاجتماعات .. خوفاً من الكارثة التى يعتقدون أنها ستحدق بهم بسبب غضب الآلهة .. ولذلك تم إزالة البرج بعد بنائه .

وفى كثير من البقاع (كما فى laanga مثلا) يجب على الأجنبى أن يدمر ما يقيم من بناء وعلى الأوروبيين ألا يقطعوا الأشجار أو جذورها .. ولا أن يزيلوا الأعمدة الحجرية التى أقامها الجدود .

عالم لا منظور

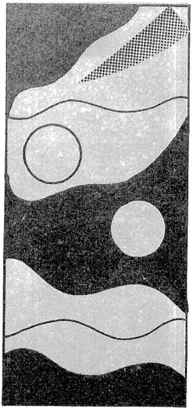
ــ ويصف المواطنون فى (loango) الطريق المتروك (المهجور) بأنه طريق لقى حتفه .. وربما كان التعبير استعارياً ــ كما نعتقد نحن فى استعمالات اللغة ــ ولكن بالنسبة للبدائيين .. التعبير مفعم بالمعانى .

وذلك لأن الطريق ــ فى الوجود الحى ــ له أسراره وقواه الخفية كما تتمثل فى البيوت والمنشآت وفى الأسلحة ــ وفى الأحجار ــ وفى السحب الممطلة أو التى تنهمر بالمطر ــ وفى الأشجار والنباتات والحيوانات التى كانت تملأ الطريق .

وبعبارة مختصرة ، فإن أى شىء يحمل فكرة رئيسية تجتمع فيها مجموعة من الأفكار .

وكما قال حكماء جزر الفلبين :

إن كل الأشياء لها عالمها اللامنظور (invisible) مثلما يكون لها عالمها المنظور (visille) فنحن الذين نمثل التقدم والتمدين لا تختلط لدينا المدركات الحسية .. بسواها من المدكات .. بعكس البدائيين الذين تختلط لديهم المدركات الحيّة المنظورة .. بتمثلات أخرى جماعية .. لها أسرارها فى العالم اللامنظور .



وثمة موضوع هام يختص بتناول البدائيين للأسماء . فالبدائيون يعتبرون أسماءهم كأشياء عينية وحقيقية وفى الغالب مقدسة .

وفى بعض البقاع الهندية يعتبر المرء اسمه ليس كتحقيق لشخصيته أو كدليل على عنوانه أو كعلامة تشير إلى التعرف عليه ــ ولكنه يعتبر أن جزء من شخصيته مثل أية جارحة من الجوارح كالعين والأذن واللسان والأسنان الخ ــ كما يعتقد أن الضرر الذى يمكن أن يصيبه إنما يتم إذا عومل الاسم معاملة رديئة مثلما يحدث إذا ضرب أو جرح أو طعن .

ــ وفى الساحل الشرقى الأفريقى ، هناك علاقة أو ارتباط بين الإنسان واسمه ، وتعتبر العلاقة مادية وواقعية ، إذ يمكن بواسطة الاسم ــ فى نظر البدائى ــ إيقاع الألم أو الضرر بالإنسان ، لذلك فهم يحتفظون باسم رئيس القبيلة أو عمدتها أو ملكها سراً من الأسرار ، لأنه إذا عرف يعرض شخصيته للخطر .

ــ وفى بعض القبائل يفرقون بين الاسم الذى يخلع على الطفل عند مولده ــ واسم الشهرة الذى يعرف به فيما بعد ــ وذلك لأن اسم الميلاد هو فى عرفهم جزء من شخصيته ولذلك يلزم حمايته والاحتياط بعدم إفشائه .

وفى كولومبيا البريطانية ــ إذا استبعدنا أسماء التدليل والود والإعزاز ــ فلا تستخدم الألقاب أو الأسماء ليميز الشخص الواحد عن الآخر ــ كما أنها لا تستخدم لمجرد معرفة عنوان الشخص . إن الأسماء ليست هى أساسيا إلا اصطلاحات ترمز إلى العلاقات القرابية والنسب والانتساب لأسرة فى قبيلة أو فى عشيرة أو الانتماء لطوطم من الطواطم . وذلك فى إطار تاريخى وصوفى . وهى لذلك يحتفظ بها لتستخدم فى مناسبات احتفالية . وبين قبائل الكواكيوتل فإن لكل عشيرة عدداً محدوداً من الأسماء ــ ومن حملة هذه الاسماء تتكون الشخصيات البارزة الرفيعة أو النبلاء . وكل فرد له اسم خاص واحد فى الوقت الواحد المعين وعندما يتسلم الشاب طوطمه الخاص بـ (حميه) أو والد زوجته يتسمى فى الوقت نفسه باسم حميه حين يفقد حموه فى ذلك الوقت اسمه ويتخذ هذا (الحمو) اسماً لرجل كبير السن وهو اسم لا ينتمى إلى الأسماء النبيلة للعشيرة . كما أن الفرد فى مناسبة مهمة من المناسبات الاحتفالية يعطى اسماً جديداً حيث يتم انضمامه إلى مجتمع جديد ــ مجتمع سرى أو صوفى .

الاسم ، وما يرمز اليه

ــ إن الخصائص الصوفية للاسم لا تنفصل عما يشير إليه ــ فالاسم وما يرمزوا اليه أو ما يشبهه سواء كان شخصاً أو مكاناً أو غير ذلك ــ لا ينفصلان فى نظر البدائى . أما نحن المتحضرين فلسنا نرى فى اسم الشخص أو اسم المدينة أو البلد إلا علاقة خارجية ، حيث يستخدم الاسم للتمييز بين شخص وشخص آخر فى أسرة .. أو بين مدينة وأخرى فى موقع جغرافى .

ــ إن الإشارة إلى الاسم تبدو مماثلة لوضع اليد على الشخص نفسه الذى يحمل الاسم وتعتبر الإشارة إلى الاسم فى بعض الأحيان بمثابة نوع من التهجم أو التهديد أو الاعتداء أو الانتهاك لشخصه ، مما يجعل الأمر محفوفاً بالخطر ويستدعى الحظر .

وكذلك نجد عند بعض القبائل مثل (cherokeas) فى أثناء الخروج للصيد فإذا حدث أن لدغ ثعبان شخصا ما ، فلا يصح أن يذكر أحد فى القبيلة أن اللدغة حدثت من ثعبان .. لئلا تغضب الثعابين فتخرج للانتقام . أو إذا أصيب نسر من النسور بواسطة سهم من سهام الصيادين . فلا يصح أن يقال إن الصياد قتل نسراً . فذكر النسور مدعاة فى عرفهم إلى اثارة غضب النسور وتحفزهم إلى الانتقام من الصيادين .

ذلك أن الاسم وما يرمز إليه لا ينفصلان كما ذكرنا من قبل . كما أن العلاقة بين الفرد وطموحه أو مجموعة الطموحية وأسلافه التى انحدر أو تناسخ من صلبها .. علاقة صوفية لا متطورة .

ونظراً للخصائص الصوفية التى تغرى إلى الطوطم والى الأسلاف فإن إدراك الأسماء ــ أيضاً ــ يتسم بهذه السرية والصوفية ، ويدخل فى إطار التمثلات الجماعية للبدائيين ●

قصة من جنوب أفريقيا

المظاهرة

كاسى موتسيسى

ترجمة محمد جلال عباس

نظرت السيدة ماريا امباثا الى الساعة الموضوعة على منضدة المطبخ ، كانت العقارب واقفة ، ولكنها ادركت بحسها الطبيعى ان الوقت متأخر جدا ، فقد كان النعاس يداعب عينيها وهى تهدهد حفيدها توثيكى بين ذراعيها تحاول أن تجلب له النوم . ولكن الطفل الشقى ظل يقظا ، عيناه مفتوحتان تحدقان فى وجه ماما ماريا ، ونادى الطفل ــ أماه اريد ماء .

ردت عليه قائلة :

ــ ماء . . ماء ، تطلب ماء كل حين وحين ، من تظننى ، الآن قدفات وقت النوم وانت تحدث ضجة تقلق الجيران .

فبكى وكرر طلب الماء وقال :

ــ انزليفى ، لا اريد ان انام . . اريد ماء

اعطته ماما ماريا الماء فشربه وبدأ يبكى ويقول

ــ انزليفى . . اريد أن العب .

فلطمته على ظهره وقالت له مهددة

ــ فى المرة القادمة سوف استخدم السوط وحينئذ تحس لسعته فتسكت وتتوقف عن هذا الضجيج .

فسكت بعض الوقت ثم قال

ــ اماه أنا جوعان ــ أريد طعاما .

قالت

ــ لابد أنك مجنون ، تطلب الطعام الآن وقد سبق أن أكلت عدة مرات ، وانا لست هنا لتدليلك ، فلست طفلا أوروبيا وأنا لست مربية أطفال .

ثم سارت به الى الفراش ، والقته فيه وجرت فوقه الغطاء وهو مازال يبكى ، ويطلب الماء والطعام ، ولكنها هددته مرة اخرى بالسوط وقالت .

ــ توقف عن هذا ، ولا تكن كالبلهاء ، والا اوسعتك ضرباً حتى الموت .

فأصيب الطفل بشىء من الخوف ، واستسلم لنعاس عميق ، واطمأنت عليه الجده حينما بدأ شخيره الرفيع فقبلته ومضت الى المطبخ

* * *

الجده ماما ماريا تسكن فى هذا البيت وسط مدينة ويسترن ، بجوار حى السوق ووسط المدينة ، وكانت ليلة أحد صامت بخلاف المعتاد ، فقد كانت ليلة الأحد عادة ليلة صاخبة لا تكف فيها الضجيج من الشوارع ــ ضجيج العائدين الى منازلهم بعد سهرة نهاية الأسبوع شلل يتناقشون ، ومخمورون وثملى يضجون بالضحك والصياح وعائدون من المراقص والنوادى الليلية . . لم يكن هناك ضجيج فى تلك الليلة بل صمت مخيم لا يقطعه الا وقع اقدام تسمع هنا وهناك تسير بتؤدة واتزان .

قالت الجدة ماما ماريا لنفسها

ــ متى ينتهى هذا الوضع ؟ متى تنتهى هذه المقاطعة اللعينة ؟ متى ينتهى كل ما يسبب القلق والخوف والموت .

واتجهت الى الموقد وفتحته واخرجت منه زجاجة براندى كانت قد أخفتها ، واخذت كأسا ملأته وأخذت تشربه سريعا ووجهها يمتقع من لسعة الخمر فى حنجرتها . ثم اتجهت ببطء الى المائدة ووضعت الكأس والزجاجة وجلست ، وملأت الكأس مرة أخرى لتشربه رشفة رشفة وهى تفكر فى أمور كثيره . .

زوجها لو رآها تشرب هكذا لغضب ، ولكنه فى السجن منذ اضرابات العام الماضى مما اضطرها الى الخروج الى العمل فى أحد المغاسل .

هذا الطفل توثيكى حفيدها هو كل ما لها من الدنيا ، تركته لها ابنتها نانا بعد ان تزوجت ، وكانت قد فقدت زوجها الأول والدتوثيكى اثناء الحرب ، فقد ساقه الامريكان والانجليز ضمن من ساقوهم من السود بعد زواجها بشهرين ، ومات وهو يحفر الخنادق التى يختبىء فيها الجنود الانجليز فى العلمين وترك توثيكى يتيما .

صبت لنفسها كأسا ثالثا اتبعته بكأس رابع ، جلست تنظر للزجاجة التى فرغ نصفها ، أو بقى نصفها ، وشعشع الخمر فى رأسها و حست بالعالم حولها جميلا رائقا ، وبدأت تتغنى بأنشودة قديمة من أناشيد الزولو قبيلتها الاصلية . وبعد ان كانت رأسها تمتلىء بهجوم الغد ومشاكل الغسيل والطريق الطويل الذى لا بد أن تسيره على اقدامها فقد كانت هنام مقاطعه لوسائل النقل العام بعد أن قررت شركات النقل رفع اجور التذاكر .

وبعد ان كانت تبغض الاضراب والمقاطعه أخذت تهتف هتاف الاجتماعات السياسي لتأييد المتحدث « ازيكوا ديلوا . . . ازيكوا ديلوا »

وبينما هى فى نشوتها دخلت نسمة ريح من فتحة فى زجاج مكسور فى شباك المطبخ فاطفأت الشمعة التى تضىء المكان وغلبها النعاس فانكفأت بصدرها على المائده واسندت رأسها على ذراعها ، وأخذ جسمها الثقيل يرتفع وينخفض مع الشهيق والزفير ، وكأنما كل مامر بحياتها منذ زواجها وانجابها نانا ، ومامر بها من لحظات سعادة مع زوجها يملأها فخراً فيرتفع جسمها مع الشهيق الذى يملأ صدرها بالهواء ، ثم ينخفض مع الزفير كأنما تثاقلت عليها كل هموم الحياة ومتاعبها طيلة عمرها الذى يربو على الخمس وأربعين عاما .

نامت ماما ماريا هكذا مع المدينة النائمة ومع المدينة النائمة الأخرى المجاورة التى كانت نائمة أيضاً . . . سوفيا تاون فى الشمال ، ونيوكلير فى الجنوب وكورنيشال فيل فى الشرق ، والادغال والغابات فى الغرب .



مضى بقية الليل وماريا هكذا نائمة ، ولكنها بدأت تفيق الى غفوة مصحوبة بتكاسل ، حيث شعرت بثقل فى جسدها وتوقف فى اضلاعها وعضلاتها وتذكرت اثناء هذه الصحوة الخفيفة انها تركت الباب مفتوحا ففزعت من الفكرة ، وتصورت غريبا دخل المنزل من الباب المفتوح ، وصدق ظنها حينما شعرت بيد تهز كتفها ، وصوت يقول : ــ
ــ هيا ياامرأة ــ لاتضيعى الوقت ــ فأنت مقبوض عليك بتهمة السُكر . نظرت الى اعلى توجد رجلا فى زيه الرسمى الكاكى . . انه القانون واقف فوق رأسها ممسكا بالزجاجه فى يد ويده الاخرى على كتفها . . وعاودالقانون أمره لها : ــ هيا ياامرأه اسرعى .

وقفت على قدميها ، فاذا بها أطول من القانون بكثير ، ولكنها نظرت اليه الى أسفل فى استجداء واستعطاف تقول :
ــ ارجوك ــ لا تقبض على . . اننى امرأة عاملة . ولدى طفل اعوله . . ياأحسن رجل شرطة ، يا أبو الشرطة كلها . . ياسيد الشرطة جميعها .

وجدت ما لم تكن تتصوره أو تتوقعه . . اذا برجل الشرطة يرد قائلا :
ــ هيا اسرعى . . اخفى الزجاجة ــ قبل أن اغير رأيى .
فاستلت الزجاجة ودستها وسط خطب الموقد ونظرت الى رجل الشرطة تشكره ، فاذابه يشيح بوجهه عنها ، ويقول لنفسه بصوت يكاد يخنقه البكاء . . .

ـ انا لن أرقى الى رقيب أبدا ، فأننى كل يوم أفعل ما يمنع ترقيتى

وانصرف تاركا اياها ، وذهبت الى فراش حفيدها تطمئن عليه فاذابه هو الآخر قد صحا فزعا على ضجة وشجار وصياح من الشقة المجاورة . واذا صوت الجارة ماما سيللو يعلو قائلة :

ـ لا تضربوا ابنى هكذا أيها الأوغاد الجبناء

وصوت رجل شرطة -اخر يقول :

ـ هو مقبوض عليه لأنه لايحمل دفتر الترخيص

ويقول الشاب المقبوض عليه : ـ

ـ هل تتوقع أن أحمل الترخيص وانا نائم فى فراشى . فيقول رجل الشرطة :

ـ المهم اننى قبضت عليك وانت لا تحمل الترخيص . . . اقسم برأس امى لا خرجن كل التعليم الذى تعلمته من رأسك . . من تظن نفسك ؟

وكرر القول

ـ انت مقبوض عليك لانك لا تحمل ترخيص المرور

وماما سيللا تسرع الى جيب سرواله وتأتى بالترخيص وتقول

ـ هاهو الترخيص

فيرد عليها رجل الشرطه قائلا

ـ ان الترخيص معك وليس معه ، وهو مقبوض عليه .

ويعلو الصراخ والضجيج بينما رجال الشرطة يخرجون من المنزل وبصحبتهم هذا الشاب المقبوض عليه .

ويسأل الطفل جدته

ـ لماذا هذا الشجار

فترد عليه قائلة :

ـ هذا ليس من شأنك .

فيقول

ـ لا بد انها الشرطة تقبض على أحد جيراننا لأنه يقاطع ركوب السيارات .

ويعود الصمت الى المكان مع ظهور ضوء الصباح وانتهاء حملة التفتيش

* * *

تركت ماما ماريا حفيدها بالمنزل واوصته الا يخرج حتى تعود ، وذهبت الى عملها ، ومرت بالسوق فى عودتها ، واشترت حاجياتها ، وعادت الى المنزل بعد الظهر فلم تجد بوتيكى فى المنزل . وجرت تفتش الحجرات كا لمجنونة ، ثم ذهبت الى جارتها ماما سيللا تسألها : ـ

ـ هل رأيت بوثيكى .

قالت .

ـ نعم لقد رأيته يجرى فى اتجاه صوفيا تاون مع تريزا ابنة



رسوم الفنانه اعتدال حسن منيب



رسوم الفنانه اعتدال حسن منيب

الجيران ، فهناك مظاهرة كبيرة والناس يرجمون الشرطة بالحجارة ، والشرطة تطلق عليهم النيران والمتظاهرون يحطمون الحافلات لان احداها قد صدمت رجلا عجوزا وهو يعبر الطريق

ولم تفرغ ما سيللا من حديثها الا وماما ماريا تندفع بسرعة الى الخارج وتجرى بسرعة لم يسبق لها أن جرت بها فى صغرها متجهة نحو صوفياتاون وهى تصيح مناديه بوتيكى . . . بوتيكى . . . بوتيكى . وما أن اقتربت من نهاية حدود مدينة سترن واقتربت من حدود صوفيا تاون حتى رأت المظاهرة هتاف ، وصياح ، وصراخ واعيرة نارية ، وانفجارات . . . والشرطة تندفع من كل مكان ، وتخرج على الناس بالاعيرة النارية دون تمييز ، والناس يرجمونهم بالحجارة وبما تصل إليه أيديهم من اشياء صلبة يطوحونها نحو رجال الشرطة .

. . . حرب صغيرة . . رجال ونساء واطفال هنا وهناك على الأرض مضرجون فى دمائهم بعضهم جرحى وكثير منهم اسلم الروح . . . وتراب ثائر ودخان متصاعد من الحرائق ، ورائحة البارود تملأ الأنوف .

وسط هذا كله رجل شرطة قصير فى يده اليمنى طفل وفى يده اليسرى طفلة يجرى بهما مبتعدا عن مكان المعركة . . . . ولمحت فى يده من بعيد بوتيكى وتريزا . . ولكن سرعان ما اختفى عن ناظريها وسط جمع من النساء . واقتربت ماماماريا لتحتضن حفيدها وصديقته ، ولكنها قبل ان تصل كانت النساء قد أوسعن رجل الشرطة ضربا ولكما وطعنا وهن يقلن : ــ

ــ ماذاتفعل باطفالنا أيها الجبان .

وسقط الشرطى على الأرض ، واسلم الروح .

* * *

عادت ماريا وحفيدها بوتيكى الى المنزل جريا ، وقضت الليله فى أرق ، لم تتوقف عن البكاء ، وهى تقول من وقت لآخر .

مسكين هذا الشرطى الطيب ، لن يترقى ابدا الى رتبة رقيب .

تعليق

كاتب القصة

كاسى موتسيسى

صحفى من جوهانز برج اشتهر بقصصه القصيرة الذى تنشر من وقت لآخر فى مجلة درام الاسبوعيه ، واعمدته السياسيه والاجتماعيه التى ينشرها فى بعض الصحف والمجلات التى تصدر فى جنوب افريقيا . وهو من رجال المؤتمر الوطنى الافريقى ولذلك فهو محروم من الاشتغال الدائم فى المجلات أو الصحف .

القصة

صورة واقعية لما يسود الحياة فى مدن جنوب افريقيا من اضطراب دائم ، وواضح أن أحداث القصة قد وقعت اثناء اضراب الافريقيين عن ركوب وسائل النقل العام بعد أن رفعت اثمان التذاكر مما لا تطيقه وتحتمله الاجور الضئيلة التى يتحصل عليها العمال الافريقيون .

السوبرمان بين نيتشه وبرناردشو

د / عبد القادر محمود

« لاحقَّ إلاّ للقوة . . إنّ ما فُطِرنا عليه ، هو أن نخلق كائنا يتفوق علينا . . لاجَدْوَى من العمل على إيجاد المساواة بين الناس . . وإذن فلابُد لنا من العمل على خَلْق الرجال الأشدّاء حتى يمكن أن يظهر الإنسانُ المتفوقُ الكامل . . . »

هـذا صوت نيتشـه الفيلسـوف الألمانى الذى ولد سنة ١٨٤٤م وتوفى عام ١٩٠٠م مع مطلع القرن العشرين . عاش مريضـا منذ طفولته ، يحمل عِلّة موروثة أدت به إلى الصـرع ، وعـاش ينهـل من فلسفـات « شـوبنهـور » و « فختـه » و « شيللنـج » و « هيجل » ، امشاجا مختلفة من القـدرية والعدمية والارادة المطلقة . ولعـل مرضـه القاتل هو الذى اسهم مع هذه الفلسفات فى تخليق التمرد المتواصل ، الذى نـادى بأنـه لاحقّ إلاّ للقوة ، وبأن المحبة ضعف والعفة عَجْز ، والرحمة موت . ولعلّ « نيتشه » هو الفارس الأوّل لأساس الفلسفـة الوجـودية المعـاصـرة ، تلك التى حملت فيـها حملت مبـادىء الثـورة عـلى القيم الـدينيـة والأخلاقية ، باسم الدعوة الخلاّقة لحرية الإنسان الفرد ووجوده الفرد ، ولو كان هذا على حساب القضاء على سائر القيم والعقائد والأديان .

لقد نظر « نيتشه » إلى الوجـود ، فرأى صوره المتحّولة ، مادة تتعالى على الاندثار ، فانبثقت فى وجدانه فكرة العودة المستمرة ، والميلاد المتجدد . وبدأت صور « زارادشت القديم » تتماوج فى ذهنـه ، فمضى يلقى حكمته منذرا ومبشرا بنبأ الإنسان الأعلى ، سـاخراً من التقهقـر والانحـدار إلى حـال الحيوان ، داعيا إلى الاندفاع والتفوقّ على الإنســان فَلْننصت معـا وجميعـا إلى هـذه المسامع والمشاهد مع « زارادشت » المهاجر فى طريق « نيتشة » :

صوت (١) : من هذا الذى يتكلم ؟

صوت (٢) : لا أدرى لـعـله واعظ يـعظ الناس . .

صوت (١) : إنه يشتمنا

صوت (٢) : نعم نعم فلنذهب إليه

صوت (١) : ونترك البهلوان

صوت (٢) : نعم نعم . .

زارا : لقـد اتجهتم عـلى طـريق مَبْـدَؤُهـا الـدُودة . . . ومنتهاها الإنسان ، إلا أنكم أبقيتم على أكثر ما تتصف به الديدان . .

صوت (١) : نحن ديدان ؟!!!

زارا : لقـد كنتم من جنس القرود فـيـما مضـى . . عـلى أن الإنسان لا يزال حتى الآن أعرق من القرود فى قِرديّته !!

الراعية : ومـا النبـأ أيهـا الحـكيـم الجليل ؟

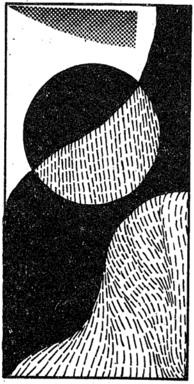
زارا : لقـد أتيتكم بنبـأ الإنســان المتفّوق الاعلى

الراعية : ومـا هـو ذلـك الإنســان الأعلى ؟

زارا : إنـه من الأرض كالمعنى من المبنى ، فَلْتتجه إرادتكم إلى جعل هذا الإنسـان المتفوق معنى لهـذه الأرض وروحـاً لهـا . أحبُ مـنِ يـعـيش ليتـعلم ، ومـن يَتـوق إلى المعرفة ليحيا الرجل المتفوق بعده .

الراعى : ومـا مكان الإنسان العادى من الإنسان المتفوق ؟

زارا : الإنسـان العادى حَبْلٌ ممتدٌ بـين الحيـوان والإنسـان المتفوق . فهو الحبْل المشدود فوق الهاوية . . . الحق أقول لكم : إن فى العبور للجهة



المقابلة مخاطرة ، وفى البقاء وسط الطريق خطرا ، وفى الالتفات إلى الوراء خطراً وأى خطر . . . وما أنا إلا مُنْبىء بالصاعقة . . . أنا الغيمة الهابطة من السماء وما الصاعقة التى أبشّر بها إلا الإنسان المتفوق الأعلى .

ويدرك « زارا » أنهم لم يفهموا منه شيئا إلا قليلا قليلا ، ويدخل فى حوار مع نفسه يرى معه أنه قد ظفر بالكثير من هذا القليل . لكنه يرى جمهرة محتشدة حول بهلوان من نوع جديد يأخذ بألباب الشباب . . ويتجه « زارا » نحوهم فيسمع ما يزعجه . لقد كان هذا البهلوان الجديد القديم يحادثهم ويطلب اليهم ألا يطلبوا كثيرا من الأمجاد ولا كثيرا من المال ، فإن فى طريق هذا وذاك الهلاك ، والعاقل فى نظره لا ينام هنيئا إذا كانت لديه شهرة أو كثرة من المال . ويرى « زارا » أو « نيتشه » أن هذا الحكيم البهلوان قد أصابه الجنون حين دعا الشباب إلى النوم والموت وأن رسالته تقضى عليه بأن يكمل رحلته نحو الذروة ذروة الإنسان الأعلى ، وأن عليه كما يقول أن « يُوقظ مَنْ رَقَد ، ويُحيى مَن خَمَد ، ويُشعل من جمد » . . .

أصوات: لقد عاد « زارا » . .

زارا: صدّقونى أيها الإخوة . . . إن الجسد قد تملّكه اليأس من الأرض فسمع صوتا يناديه من قلب الوجود . . لقد علّمتنى ذاتى حكمة جديدة أرى من واجبى أن ألقيها عليكم . . علّمتنى ذاتى ألا أخفى رأسى فى رمال الأشياء السماوية ، بل أرفعها عزيزة تُرابيّة تَبْتَدِعُ معنى الأرض .

الراعى: سيدى . . . نحن غائصون فى شرور وشرور . . فكيف يتسنى لنا أن نكشف عن أنفسنا لنعرفها . .

زارا: إنّ من النفوس من لا نتوصّل إلى اكتشافها إلا باختراعها اختراعا . .

الراعى: لكنّ ثقتى بنفسى قد تلاشت منذ بدأت التفكير فى السمو إلى العلاء . . . بل إننى حُرمت ، حتى ثقة الناس . . إننى أمشى فَيَلْتَهِمُ حاضرى ما مضى من أيامى . . . وعندما حسبتُ أننى بلغت الذروة ، أرانى دائما منفردا وحيداً فأرتجف ، وتصطك عظامى وما أدرى ، ماذا جنيت حين أتيت أطلب ما فوق القمم ؟

زارا: لقد بدأتَ الطريق ياصاحبى . .

الراعى: وكيف وأنا أرتجف فوق القمم ؟

زارا: إنّ هذه الدوحة على هذه القمة تقف منفردة ، على قمة منفردة . . . لقد تعالت فوق الأشياء والكائنات فإذا هى أرادت أن تتكلم بعد هذا العلوّ فلن يفهم كلامها أحد . . كن مثلها ولا ترتجف . . إنها انتظرتْ ولم تزل تتعلل بالصبر ، ولعلّها مثلك وقد بلغت مسارح السحاب ، تتوقّع انقضاض أول الصواعق ، لتضىء وتمطر وتثمر جنات أخرى على الأرض البعيدة الجرداء .

الراعى: لقد أعطيتَنى نفسى . . . ولن أترك يدك . . . سأصحبك فى كل مكان ومع كل زمان . . . إننى اتجهت إلى الأعماق وأنا أطلب الاعتلاء ، وما أنت إلا الصاعقة التى توقعتُها . .

زارا: إنك بشير بالحياة الحقة ، وأمثالك قليلون . . . فما أكثر المُنذرين بالموت !

الراعية: ومن هم المنذرون بالموت ؟

زارا: هم المُعرضون عن الحياة والداعون إلى الهروب منها .

الراعية: وإلى أين يهربون ؟

زارا: إلى أديرة الاحتقار للجسد والروح معا . إنهم المصابون بِسُلّ الروح . فهم ما يكادون يولدون للحياة حتى يبدأ موتهم معهم ، يتمشى بهم فى صحارى الزهد والضياع والمَلال . .

الراعية: انهم يقولون إن الحياة الأم .

زارا: ولم لا نسمو فوق الآلام ؟ ولم لا نهزم هذه الآلام ؟ إن هؤلاء جميعا يهربون من تكاليف الحياة وثمن البقاء ، ولا يهمهم إلا أن يلقوا بأغلالهم فى رقاب الآخرين .

الراعى: هل هم لا يعرفون الحرية ؟

زارا: مطلقا . . هم لا يعرفونها ،

● الكشف عن الارادة الداخلية للعالم هو الهدف الجوهرى للانسان المتأمل ذى البصيرة .

بل لا يحبّونها . . ولو أحبوا الحرية لحرّرتْهُمْ وأزالت من أيـديهم وأرجلهم ورقـابهم وعقـولهم أغـلال المـوت والعار .

وواضح أن « نيتشه » القائم الشاخص فى صورة « زارا » الحكيم لا يؤمن بغير القوة الساحقة لكل ضعف ورحمة وعجز ، الداعية إلى توكيد الحرية التى تؤمن باستمرارية الصراع من أجل الأفضل ومن أجل البقاء الحق للأصلح أو الأقوى ثم للأسمى والأعلى ، الأكثر أو الأعظم علوا وسمّوا وبقاءً . إنه لهذا يرى أن السلام وسيلة وليست غاية ، إنه وسيلة لتجديد الحروب أو الصراعات من أجل البقاء الحق أو الحياة الخالدة .

من هنا كان لابد من استمرار الكدح والكفاح ، والخير كل الخير ليس فقط فى الظفر بالنصر ، بل فى الاتصاف الحق بالشجاعة .

وإذا كان « نيتشه » كمفكر فيلسوف لا يرفض الزواج والارتباط بالأسرة والأولاد ، فإنه يؤكد أنه ليس للزواج فى رأيه ومنهجه إلا معنى واحد وثيق الصلة بفلسفته فى خلق الإنسان الأعلى . فالزواج كما يرى ، إنما هو مجرد اتحاد ارادتين حُرّتين لخلق فرد ثالث متفوق ، يسمو على من كان السبب فى إيجاده - غير هذا الزواج فى نظر « نيتشه » ليس بزواج ، إنما هو أمر غير مقبول أو هو مجرد مسكنة روحيّة يتقاسمها اثنان ، ودَنَسٌ موحل يتمرغ فيه اثنان . . وكم من ملايين الأطفال من هم ضحايا هذه المسكنة وهذا الدنس ومن حقهم - كما يقول - أن يبكوا على آبائهم وأمهاتهم جميعا .

فإذا وقفنا أمام « برناردشو » لنتعرف على رأيه فى الانسان الأعلى ، فإننا نجده يلخّص الموقف كله فى فلسفته للوجود ومصير الانسان مؤكدا أن دفعات الحياة يجب أن تمضى نحو التطور الخلاّق ، حيث نشهد ونرى سيطرة الإرادة على المادة . ولعل برناردشو قد أفاد من فلسفة « نيتشه » و « برجسون » بالذات فى نظريته عن التطور الخلاّق . أو لعلّ « برناردشو » و « نيتشه » و « برجسون » وغيرهم ممن تبعهم أو خالفهم قد أفادوا جميعا من ثراء « نظريات التطور والنشوء والإرتقاء» وغيرها من النظريات المتفقة معها أو المخالفة لها - أقول لعلهم جميعا قد أفادوا من هذه النظريات ، فتقدم كل منهم برأيه فى نظرية الإنسان الكامل على اتفاق أو توليد أو تطوير أو اختلاف .

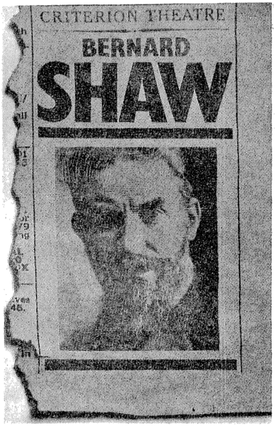
« برناردشو » أب المسرح الفكرى فى انجلترا . ولد فى يوليو ١٨٥٦ وتوفى عام ١٩٥٠م . من أشهر أعماله : بيوت الأرامل ، وكانديدا ، وحرفة السيدة « ورن » والأسلحة والإنسان ، ورجل القدر ، وبجماليون ، وقيصر وكليوباترة . . . . وهذه وأمثالها تتناول مشاكل الاجتماع والتاريخ . . . لكن « شو » المفكر الفيلسوف يظهر واضحا فى « العودة إلى«ميتو شالح » و « الإنسان والإنسان الأعلى »

. وهو يتخذ فى صياغة فلسفته عن الانسان الأعلى تلك القصة التقليدية التى تعبّر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، وتصوّر فيما تصور ، الموقف الأزليّ الذى يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة أغانى وأشعار المحبة ، ثم ينتهى بأن يطلبها للزواج . لكن « شو » بخياله الرائع يرى للإنسان قسمين اثنين : الجزء أو القسم الواقعى ثم الإنسان الأعلى الخيالى . أما البطل فهو شخص واحد يتخذ اسمين اثنين : « تانر » وهذا هو اسمه الواقعى ، و« دون جوان » وهو اسمه الخيالى . ويحدثنا الجانب الرئيسى من القصة كيف استطاعت ظروف الحياة أن تدفع « آن » إلى خداع « تانر » لتتزوجه وتضعه فى المصيدة الخالدة رغم أنه يعلم أنها تمثل الجانب الشهوانى المخرّب عند المرأة الأنثى .

وإلى جانب شخصية « تانر » نجد شخصية « أوكتافيوس » ذلك الشاعر الحالم الذى لا يرى فى المرأة إلاّ ملاكا هبط من علياء السماء .

الغريب فى القضية الشائكة أن خسارة « أكتافيوس » فى صفقة الحب العلوى ، يعتبرها « تانر » مكسبا له لا خسارة . وعلى الرغم من أنّ « آن » كانت تلعب مع أكتافيوس لعبة القط والفأر ، فإنها كانت تتشبث بصاحبها « تانر » حتى إن عقليته المتحضرة المتحررة ، لم تمنعه من السقوط فى شراك غانية لعوب . . .

أكتافيوس   أنا لا أستطيع أن أكتب دون وحى . وما من أحد فى هذه



الحياة يستطيع أن يمحنى ذلك غير « آن »

تانر: حسن . . ولكن لا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت عنها بعيد .

اكتافيوس: وكيف ؟

تانر: إنّ « بترارك لم يرد من « لورا » نصف ما تراه أنت من « آن » . . . إنّ « دانتى » لم ير من « بياترس » ما تراه أنت من صاحبتك ومع ذلك فقد كتب « كلاهما » شعراً من الطراز الأول .

اكتافيوس: ماذا تريد أن تقول ؟

تانر: أقول إنهما لم يهبطا بحبهما إلى مستوى فراش الزوجية . لذلك بقى حبهما مشتعلا وهّاجا حتى النهاية ؟ . . . تزوّج من « آن » وسترى . . .

اكتافيوس: وماذا أرى ؟

تانر: بعد نهاية اسبوع واحد ، سوف تجد من الوحى مثل الذى تجد فى صحن من الفطائر !

اكتافيوس: أتظننى سأضيق بها إلى هذا الحد ؟

تانر: كلا . . فإنك حقا لا تضيق بصحن الفطائر لكنك ستضيق حتما لو كان طعام كل صباح ومساء . عند ذلك لن تجد الوحى الذى تنشده . . . وعندما تعتاد عليها لن تصبح حلم شاعر أو فنان كما كانت ، بل ستغدو زوجة تزن ستين أو سبعين كيلوجراما من اللحم والشحم .

اكتافيوس: ثم ماذا ؟

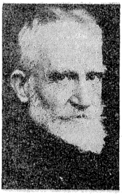
تانر: وستضطر أن تحلم من جديد بامرأة أخرى ، حيث ينتهى الأمر بأن يكون لك صف طويل من النساء . . .

اكتافيوس: لا فائدة من الحوار معك . إنك لا تدرى ما أنا فيه . . . ويظهر لى أنك ما عرفت الحب أبدا ولا تعلقت بشباكه أبدا . .

●

العقل عند برناردشو هو القوة الخلاقة لدوافع الانسان الحر الجديرة بالحياة ، وبدون هذه القوة يتعثر الانسان فى أخطائه حتى الموت .

تانر: الحق أقول لك . . إننى ما خرجت عن ساحة الحب لحظة وكيف ؟ كيف وأنا واقع فى حبّ « آن » ذاتها ، ولكننى مع ذلك لست أسيراً لهذا الحب ولا أنا ممن يسهل خداعهم . تدبّر يا صديقى موقف النحلة الطائرة ، وتذكّر ما تصنعه ، وكن حكيما . . . واعلم أنه لو استغنت المرأة عن عملنا ، ولو أكلنا خبز أطفالنا بدلاً من أن نصنعه بعرق جبيننا ، لقتلْنا النساء ، كما تقتل أنثى العنكبوت رفيقها أو كما تقتل النحلة صاحبها . . . . ولو كان الرجل لا يصلح إلا للحب وحده فستكون المرأة محقة فى عملها هذا . . .



برنارد شو

ويقع « تانر » أسيراً فى النهاية ، ويتزوج « آن » على رغم اعترافه بأنه غير سعيد وتمتزج القصة بعناصر خيالية تنتهى إلى ما يشبه الصور الإغريقية ، نرى ذلك حين يقع « تانر » وصحبه فى شبكة قطّاع الطريق . وإذا بنا ننتقل معهم عند المساء ، إلى عالم ليس فيه صوت ولا ضوء ولا زمان ولا مكان ، حيث نلقى فى الجحيم « دون جوان » الذى هو الصورة الأخرى من « تانر » أو امتداده ، ومعه تمثاله الذى سبّب وفاته ، ومعه الشيطان الأكبر .

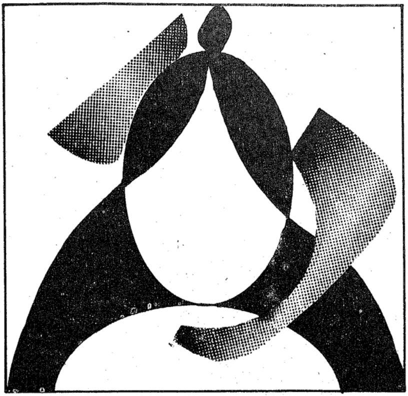
ماذا يريد « برناردشو » أن يقول على لسان دون جوان فى النهاية ؟ إنه يقول بلسان فصيح إن العقل غير مقبول لدى كثير من الناس أو معظم الناس ، لكنه فى الواقع هو القوة الخلاّقة لدوافع الإنسان الحىّ الجدير بالحياة والعقل ضرورة حتمية للإنسان ، وهو بدونها يتعثر فى أخطائه حتى الموت .

وإذا كان الإنسان قد استطاع أن ينمّى حواسّه ويطوّرها ، فإنّ عليه بحكم التطور والتقدم أن ينمّى عينه المفكرة ، عقله المستبصر ، الذى يرى وحده الهدف من الحياة ، ويعمل على تبصيرنا بهذا الهدف بدلا من تعطيله وإحباطه . أمر آخر يؤكده « شو » هو أن الإنسان أو المتفلسف المفكر هو الذى يسعى عن طريق التأمل الباصر إلى الكشف عن الإرادة الداخلية لهذا العالم الكبير الرحيب ، وإلى العمل المتصل ، على

اختراع واكتشاف الوسائل لتحقيق هذه الإرادة السامية .

وإذا كان « شو » فى مطالع حياته الفكرية الأولى يرى أن المسئولية فى البداية فى تحديد تصرفات الفرد ، تقع على عاتق المجتمع بكل ظروفه المادية والاقتصادية ، فإنه عاد فى مراحل نضجه الفكرى يستكمل مسيرة رأيه فى أن الفرد فى المرحلة الثانية هو المسئول الأول والأخير . بمعنى أن الإرادة هى كل شىء ولا شىء غير الإرادة .

من هنا وضع « رجل القدر » نابليون بونابرت فى موضع المسئولية حيث صَوَّره ضحية وصوليته أو طموحه الذى لا حدّ له . ولم يكتف « شو » بهذا ، بل وضع على لسانه ، كل ما يدركه « شو » من أغوار نفسه ، وما يدركه من تجاربه وفلسفته فى الإنسان الكامل الأعلى ، فلنقف معه لحظات عند النهايات الأخيرة من مسرحية « رجل القدر » . . .



نابليون والسيدة الأسيرة المسترجلة

السيدة	لقد انتصرتُ عليك ياسيدى القائد
نابليون	إنك سيدة وقحة تنقصك الحساسية ... أهذا هو الزى المناسب ؟ أتلبسين ملابس الرجال ؟
السيدة	يبدو لى أنه متشابه لما تلبس تماما .
نابليون	إنى خجلٌ من أجلك
السيدة	نعم فالجندى يخجل من لا شىء . (تقلّب فى بعض الأوراق) ألا تريد قراءة الخطابات قبل إحراقها ياسيدى القائد .
نابليون	ليس بى فضول ما .. ياسيدتى لكن إذا كنت شديدة الشوق لقراءتها فإنى أصّرح لك بذلك .
السيدة	لقد قرأتُها فعلا
نابليون	هل غضبت يا سيدى .. إننى أعرف ما تجهله من هذه الخطابات
نابليون	لقد قرأتها منذ عشر دقائق تقريبا .
السيدة	آه يا سيدى القائد .. لم أستطع هزيمتك بعد .. وإنى لشديدة الإعجاب بك . والآن فقط ، وفى صدق وبلا تملّق أقدم لك ولائى (تقبل يده)
نابليون	لا تفعلى ذلك ... كفاك سحرا
السيدة	أريد أن أقول لك شيئا ، ولكنك ستُسىء فهمه .
نابليون	وما هو ؟
السيدة	حسن إذن . إنى أعشق الرجل الذى يجرؤ أن يكون أنانيا دنيئا !!!
نابليون	أنا لست بدنىء ولا أنانىّ .
السيدة	آه ... إنك لا تقدر نفسك حق قدرها ... ثم إننى لا أقصد الدناءة ولا الأنانية .
نابليون	أشكرك ... ظننت أنك تقصدين ذلك .
السيدة	إنّ ما أقصده بالذات هو وجود هذه البساطة التامة فى شخصك .
نابليون	هذا أفضل
السيدة	أصارحك القول بأنك لم تكن بك حاجة إلى قراءة الخطابات ، ولكنك كنت فضوليًا تريد أن تعرف ما بها فذهبت إلى الحديقة وقرأتها بعيدا عن الأنظار . ثم عُدت بعد ذلك وكأنك لم تفعل شيئا .
نابليون	من أين التقطت هذه القيم الأخلاقية ؟ هل كان جدّك صاحب « حانوت » للموتى ؟
السيدة	كلا .. لقد كان رجلاً انجليزيا !
نابليون	هذا يوضح السبب . فالأمة الانجليزية أمة تتكون من أصحاب حوانيت للموتى ... والآن فهمت لم هزمتنى ؟
السيدة	آه ... أنا لم أهزمك ... ثم إنى لستُ انجليزية ..
نابليون	بل إنك إنجليزية صميمة .. اسمعى لى وأنا أوضح لك ما هو الإنجليزى ؟
السيدة	افعلْ سيدى القائد
نابليون	هناك ثلاثة أنواع من الناس فى العالم . أهل الطبقة الدنيا ثم الوسطى ثم العليا . ويشترك أهل الطبقتين العليا والدنيا فى صفة واحدة ، فهم لا يتورّعون عن الجريمة وليس لهم قيم أخلاقية عليا .



السيدة: وكيف ؟

نابليون: أهل الطبقة الدنيا لا يستطيعون أن يصلوا إلى القيم الاخلاقية وأهل الطبقة العليا أرْفَعُ من أن يهتموا بها .. وأنا لا أخشى أىّ الطبقتين . فالطبقة الدنيا تهزأ بالقيم الأخلاقية دون علم ، ولذا فهى تصنع منى معبودا ، بينما تهزأ الطبقة العليا بالقيم الأخلاقية دون هدف . ولذا تحطمهم ارادتى ... الحق أقول : إننى سأسير فوق كل دهماء ونبلاء أوروبا بالسهولة التى يمرّ بها المحراث فوق الحقل !

السيدة: والطبقة الوسطى ؟

نابليون: معهم الخَطر ومنهم الخطر ... لأن لديهم المعرفة ولديهم الهدف . لكن لهم ضعفهم . فهم يتورعون عن الكثير ... تقَيِّدهُمْ سلاسل من الأعراف والتقاليد والمبادىء الأخلاقية .

السيدة: إذن ... ستهزم الإنجليز !!! لأن كل أصحاب الحوانيت من الطبقة الوسطى ..

نابليون: كلاّ ... وذلك لأنّ الإنجليز جنس مختلف عن بقية الأجناس فلا يوجد إنجليزى مهما بلغ من الضعة لا يشعر بالقيم الأخلاقية ، ولا يوجد إنجليزىّ مهما بلغ من النبل قد تحرّر منها ... ولكن يولد الانجليزىّ وبه قوة عجيبة تؤهله لأن يسود العالم .

السيدة: كيف ؟

نابليون: عندما يريد شيئا لا يعترف لنفسه أنه يريده ، بل ينتظر حتى يترسخ فى عقله ، اعتقاداً منه ، بأنّ واجبه الأخلاقى والدينى يحتّم عليه هزيمة من يملكون الشىء الذى يريد ... عندئذ ... يصبح عنيداً لا يُقاوَم ، ولا ينقصه الموقف النبيل ، فهو ينتصر ويستولى على العالم متخذا صورة المنقذ البطل حامى حمى الحريات ... المدافع الأكبر عن استقلال الشعوب .

السيدة: هذا عجيب حقا .

نابليون: إنه يفعل كل شىء عن مبدأ وعقيدة . يحاربك وطنيّةً منه ... يسرقك تجارةً ومهارة ، يستعبدك فى سبيل الامبراطورية ، يستغل ضعفك ويسمى ذلك رجولة ، يؤيد الملك إيمانا بالملكية ، ويقطع رأسه إيمانا بالجمهورية .

السيدة: لحظة واحدة من فضلك . أريد أن أعرف كيف أكون إنجليزية وفْقَ هذه الآراء !!!

نابليون: هذا واضح تماما من سلوكك ... كنت ترغبين الحصول على بعض خطاباتى الخاصة ... أمضيت الصباح فى محاولة سرقتها ، وتمت لك هذه السرقة ... تماما كما يفعل قُطّاع الطرق ، ثم حاولت كذبا وضعى موضع السارق لها ، موضحةً إن كل ما تمّ فى هذا الشأن ، كان ناتجا عن دناءتى وأنانيتى ، وعن طيبتك وتضحيتك !!! أو ليس هذا هو أخلاق قوم الكرام ؟

السيدة: هُراء !!! أنا متأكدة أننى لست إنجليزية بتاتا ، لأن الإنجليز قوم أغبياء . أحب أن أسألك قبل إحراق الخطابات .. أتعرف أنك ياسيدى القائد لازلت تحتفظ بخطاب زوجة القيصر الأكبر ؟ ..

نابليون: أشعلى النار فى الخطابات !

السيدة: نعم ... (تشعل النار) وخطاب زوجة القيصر الأكبر ؟ ...

نابليون: ها هو فوق الخطابات المشتعلة ... إن زوجة القيصر الأكبر فوق الشبهات .

السيدة: لكنى اتساءل هل تبقى زوجة القيصر فوق الشبهات إذا رأتنا معا ههنا ؟

نابليون: معك حق !!! وأنا معك أتساءل ...

وينطلق بنا « برنادشو » فى فلسفته الفكرية مؤكدا أن طبيعة المادة إذا كان من شأنها أن تعوق تطوّر الفكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن نهج الخلاص من عوائق المادة ، هو فى الاعتماد على الفكر المجرد ، والسعى المتواصل نحو ترقية هذا الفكر

●

الزواج فى رأى نيتشة هو اتحاد إرادتين حرتين لخلق فرد ثالث متفوق يسمو على من كان السبب فى إيجاده .

وتطوره . . فما يترقى الإنسان عن الجرثومة الصغيرة أو الدودة الحقيرة إلا بقدر تقدمه وسعيه فى هذا السبيل . فإذا أخطأنا فعلينا ألا نفزع من الأخطاء ، بل علينا أن نصحح من هذه الأخطاء ، وأن نواصل السعى حتى نبلغ ما نريد . إن هذا هو ما نجده فى قصة : العودة إلى « ميتو شالح » بطل التوارة القديم الذى قيل إنه عاش تسعمائة وتسعين عاما وأطول من عمر نوح عليه السلام . . . حيث نسمع صوت « شو » مع هذا الحوار الرائع بين القديم والجديد . . .

المولود القديم نحن إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلابد أن نخضع معه لسلطان الموت . . . ومن ثمّ فلن تتحقق غايتنا

المولود الجديد وما غايتك ؟

المولود القديم أن أصبح خالدا .

المولود الجديد سيأتى اليوم الذى لا يبقى فيه أناس مطلقا ، ولا يبقى شىء غير الفكر المجّرد .

المولود القديم تلك هى الأبدية . .

فإذا وقفنا مع « برناردشو » فى ذلك الحوار الرائع بين الحيّة وحوّاء ظهرت لنا فلسفته فى حرية الاختيار والإرادة بأجلى بيان . . .

الحيّة . . . إن التخيل بداية التكوين . . . فأنت تتخيلين أنك تشتهين ثم تريدين ما تتخّيلين . . . وما تزالين كذلك حتى تخلقى ما تريدين

حواء وكيف أخلق شيئا من لا شىء ؟

الحية كلّ شىء لابد أن يُخلق من لا شىء . . . انظرى إلى هذه العضلة من اللحم على ذراعك . .

حواء نعم

الحية إنها لم تكن فى هذا المكان من قبل ـ كما أنك لم تكونى قادرة على تسلّق شجرة يوم رأيتك للمرة الأولى ولكنك أردت وحاولت فكان لك ما تريدين . . . .

هل هناك نهاية لما يريد أن يقوله « برناردشو » ؟

الجواب على لسانه ،

> **●**
> **نيتشة هو الفارس الأول الذى أسس الفلسفة الوجودية المعاصرة ، تلك التى حملت مبادىء الثورة على القيم الدينية والأخلاقية باسم الدعوة لحرية الانسان الفرد .**

ومن مضمون بيانه ، أنه ليس ثمة نهاية . . . وعلى الرغم من أنه ما يزال كثير جدّاً من ملايين الكواكب والنّجوم ومنازلها خالية خالية ، وأنّ كثيرا من ديار الفلك ومساكنها لم تظهر حتى الآن ، فلابّد للبذور يوما أن تملأ هذا الفراغ الرحيب إلى نهاية نهاياته إن كانت له نهايات . . . أما ما يتجاوز حدود هذا العالم الكبير ، فإن عيوننا ما تزال قاصرة جدّاً عن بلوغه أو الوصول إلى ما وراءه .

ونتساءل مع العقاد : ما مكان الإنسان فى عقيدة الحق بالنسبة لسائر العقائد سواء كانت من عقائد القردة أو السوبرمان ، أو غيرها من الأشباه والنظائر ، أو ما يخالفها ويقابلها من سائر العقائد والآراء .

إن « العقاد » يقول إن هذا السؤال يسبقه سؤالان الأول : هل للتاريخ الإنسانى وجهة معينة نستطيع أن نتبيّنها من جملة الحوادث الماضيات ؟

والجواب أنه سؤال يتوقف جوابه على السؤال الثانى الذى يقول : ما عسى أن تكون وجهة التاريخ المعقولة إذا تخّيلنا له اتجاها يتوخاه على نهج مرسوم ؟

والجواب الشامل : إنه شىء يتعلق بالإنسان الفرد ، وشىء يتعلق بالناس كافة أو بالإنسانية جمعاء .

أما ما يتعلق بالفرد ، فهوة ازدياد نصيبه من الحرية والمسئولية ، وأما ما يتعلق بالإنسانية جمعاء فهو ازدياد نصيبها من التعاون والاتصال وهذا وذاك هما فى الواقع سبيل الاتجاه الوحيد الذى يطّرد فى حوادث وأحداث التاريخ .

أمّا الظلم أعنف الظلم أو أقبح الظلم كما يقول العقاد ، فهو ظلم التسوية بين غير المتساويين فإنه يَجُورُ على الأصلح ، ولا يحمى المجرد من الصلاح ثم إن العالم الذى يتساوى فيه كل شىء ، وهذا مستحيل ـ لا شىء فيه .

وإذا كان اتجاه التاريخ المعقول هو الاتجاه الذى تنتهى إليه الحوادث فى حياة الفرد ، وحياة الانسانية جمعاء ، وكان هذا الاتجاه مما تلتقى عليه عوامل الوفاق والشقاق ، ويتوالى عنده ما يراد ومالا يراد فمن عمل المؤرّخ ، أن يفهم للتاريخ معنى آخر غير معنى المصادفة العمياء وأن يرى للعالم مصيرا مقدورا ، يمضى إلى غاية هذا الاتجاه حسب عناية الله .

ويضحك العقاد بملء روحه القوىّ من وراء الاجيال وعبر الأجيال فيقول لنا وللتاريخ : لعلّ « نيتشه » كان يمزح حين قال إن الانسان قنطرة بين القرد والسوبرمان . ولو كانت هناك قنطرة حقا فإنها قنطرة لا يبنيها القَردْ ، ولا يبنيها ذلك السوبرمان ، ولا تبنى نفسها بيديها ، ولا تبنيها الطبيعة التى قد تخطو من حالقٍ إلى الهاوية ، وقد تخطو إلى الهاوية يمنة ويسرةً إلى غير وجهة . إنما الصواب كل الصواب أن نقول أو أن يقال إن الإنسان « قنطرة من الأرض إلى السماء يبنيها الله . . . قنطرة قَرَارُها أسفل سافلين وذروتها أعلى علّيين . . . معراجٌ من التراب المجبول ، إلى أفق الأرواح والعقول ينادى وينادى : يأيها الإنسان إنك كادحٌ إلى ربك كَدْحاً فمُلاقيه . . . ولكن أكثر الناس لا يؤمنون ، ولكن أكثرهم يجهلون ، ولكن أكثرهم للحق كارهون .

كنا قد بحثنا ـ من قبل ـ على صفحات القاهرة مشكلة «غياب الثقافة عن صحف المعارضة» .. ولأن هذه الثقافة جزء من ايديولوجية الحزب الخاصة ، ولأن هذه الايديولوجيات غريبة نفسيا واجتماعيا وثقافيا عن الشعب المصرى ، ولأنها أيضاً فى مصر بفضل المتبنين على شكل حزب ، ولأنهم أخيراً يحاولون تسييدها وتنميط الوعى الجماعى داخلها من خلال وسائلهم الاعلامية الخاصة والعامة .. من أجل هذا كله نحاول اليوم أن نجيب عن ..

أثر ثقافة المتبنى ايديولوجيا ما (غريبة) على شكل الثقافة الشعبية ؟!

فهل سيتقبل رجل الشارع ثقافة المتبنى ؟

هل سيستطيع المتبنى تنميط رجل الشارع فى ثقافته ويجعله يبدع فنه من خلالها ؟!

والعديد من الأسئلة التى تطرح نفسها لكن علينا أن نبحث أولا عن أسباب رفض المتبنى لثقافة الايديولوجيا السائدة .

الايديولوجيات والثقافة الشعبية .. كيف ؟!!

تحقيق علاء عريبى

● ... أترى لماذا ؟!

□ **الاستاذ : محمود أمين العالم**



محمود أمين العالم

يقول : ثقافة الايديولوجيا السائدة (الحكومية) ثقافة يغلب عليها الطابع التوفيقى بجانب الرؤية الامريكية للحياة ـ الرؤية الاستهلاكية ـ ثقافة هشة تبثها الحكومة كل يوم فى ضمائر وعقول الناس لتكرس وجودها كطبقة حاكمة من خلال وسائل الاعلام والتعلم (سينما ، مسرح ، إذاعة .. الخ) لهذا اصبحت الاسرة جهازا من أجهزة السلطة : وفى مواجهة هذه الثقافة الرسمية ثقافة أخرى ثقافة القوى الاجتماعية الأخرى التى تسعى لأن تسيد نفسها فى عدة ايديولوجيات ، بعضها رغم اختلافها الشكلى مع الحكومية إلا إنها جزء منها كالوفد وحزب العمل الاختلافات بينهم اصلاحية ، وثقافتهم حكومية خاوية بدون عمق ، مجرد انبعاج عاطفى .

مصر .. مصر .. امنا !!

- العالم - الثقافة الحكومية يغلب عليها الطابع التوفيقى بجانب الرؤية الامريكية للحياة ، الرؤية الاستهلاكية

- لامجال لتطبيق الاشتراكية الآن فى مصر

□ **والاستاذ : فتحى رضوان**

لا يرى لونا أو شكلا لثقافتنا .. فنحن عندما استوعبنا تراثنا الثقافى ووجدناه ناقصا . اتبعنا الغرب بدون أى نظرة واعية ، بدون منهج محدد .. وهذا منذ أيام العقاد وطه حسين ، وهيكل .. الخ ، كتاب الألف صنف ، الذين أثروا على كتاب اليوم ، وهذه الثقافة الغير ممنهجة وهؤلاء الكتاب التابعون صنعا الثقافة الحكومية بكل عيوبها ، كما صنعا هؤلاء الحكام وجنوا على الدولة .

□ **والاستاذ : محمد عودة**

يقول : الثقافة الحالية هى ثقافة الطبقات السائدة ، الطبقات التى لا تعنيها الثقافة فى شيء ، هذه الطبقات ثقافتها معروفة .. كباريهات شارع الهرم ، مسارح القطاع الخاص ، الحلقات البوليسية ، الأغانى الهابطة .. الخ وهذه الثقافة ليست ثقافة مصر ، مصر بلد الثقافة فى الشرق .

● .. والبديل ؟!

– اتفق الاساتذة العالم ورضوان وعوده على أن البديل هو الاشتراكية ... لماذا ؟! .

□ **العالم : يقول : لأن الاشتراكية الوحيدة التى ستعبر عن الواقع الانسانى ، وتنمى روح العقلانية ، روح النقد ، روح البحث عن الجديد . روح كرامة الأنسان ، التفتح الإنسانى ، الازدهار البشرى . لأن الثقافة فى ظل الاشتراكية ستكون مصرية أصيلة ، لا تعبر إلا عن أصالة الشعب المصرى .**

□ رضوان : يراها : ستخرج تعبيرات جديدة ، ومن الممكن أن تنشأ صور أخرى للمسرح ، قد يدخل فيها نصيب أكبر من الزجل والشعر المنثور فالاحساس بالحرية والتعليم والثقافة فى الاشتراكية سيدفع الانسان إلى رفض التبعية .

□ وعودة : يقول : لأن الاشتراكية هى العدالة الاجتماعية فى أرقى صورها التى تقضى على استغلال الانسان لأخيه الإنسان . وهذا كله تحقق فى الناصرية ، والناصرية التى آمن بها هى التطبيق المصرى للاشتراكية ، التطبيق الذى يضمن تحقيق

الحرية السياسية ، والاقتصادية ، والثقافية لكل مواطن .

● إذا كانت الاشتراكية عدلا ، حرية ، مساواة ، للكادح فى المصنع والحقل والديوان ، إذا كانت للطبقة العريضة من الشعب طبقة الكادحين . . أتعتقد أن رجل الشارع سيتقبلها ؟! كيف يتقبلها وهو الرافض لكل ما هو غريب عنه فى قوله . .
« الجسم اللى مش جسمك حطه على الشوك . . » ؟! كيف يتقبلها وهو النافر من أى صورة للشركة . .
« حمارة ملك ولا عمارة شرك . . » ؟!
كيف ؟!

□ العالم : يقول : أنت صادق تماما بذكرك هذه الأمثلة ، لكنك تعلم معى أنها صدى السلطة ، صدى ايديولوجيتها وثقافتها المبثوثة من خلال وسائل الأعلام ، ألم أقل لك أن الاسرة اصبحت جهازاً حكوميا . . صدقنى إذا قلت أن الاشتراكية ليست غريبة ولا مغايرة لطبيعة المصرى ، لأنها موجودة فى فكر المنتج والفلاح ، هى فى الشعور الجماعى ، فى التعاون ، فى الأخوة . . الخ . فالظروف التى أنشأت الرأسمالية تنشىء الاشتراكية ، لكن اكرر : لابد أن نعلم الناس وأن نوعيهم . .

□ ورضوان : يرى ــ رجل الشارع مستعد عندما يجد الفكر الواضح ، فعلى أرضنا من الممكن أن تنبت الأفكار التى نبتت فى الغرب . . فإذا كانت الحرية هى العائد فلماذا يرفضها رجل الشارع ، لكن يجب أولا أن يستحوذ على ثقته . لأن هذه الأمثلة كانت معبرة فى زمانها عن القهر وتسلط الحكام والاقطاع .

□ أما عودة : فيرى .. أن الأدب الشعبى أساسا أدب اشتراكى ، فالسيرة والمثل والموال . . الخ كلها تنادى بالعدل ، بالمساواه ، تتطلع إليها ، والعدل والمساواه جوهر الاشتراكية فكيف تقول أن رجل الشارع يرفضها ولا يعرفها ؟!

● ماذا يكون شكل أدب رجل الشارع الاشتراكى ؟!

□ العالم . . يرى ، أن الحياة الجديدة ستنبع من داخلها الثقافة الجديدة ، وفى ظل الحياة الجديدة ستزول الفوارق التعليمية والثقافية والمادية بين الفلاح والعامل لكن ستبقى التميزات الابداعية ، وللعلم الاشتراكية هى الايديولوجيا الوحيدة التى ترتقى بداخلها الفنون الشعبية ، وهذا واضح جدا فى روسيا . وإذ لم تكن روسيا اهتمت بها فنحن سنهتم لأننا ليس ماركسى أو انجلز ، بل نحن مصر ، ولنا قوانيننا الخاصة وواقعنا الخاص .



□ أما رضوان فيقول : إذا كانت اشتراكية حقيقية غير مقتبسة ، فالحرية ستتحرك فى نفوس الجماهير من مبدعين ومتلقين ، وفى ظل التطبيق الصحيح الذى يواكب ظروف المجتمع وثقافته ، ستزدهر الثقافة الشعبية وتتغلب على الثقافة العامة ، لأنها الأقوى والاعنف وسيكون هناك وفرة وغزارة فى الابداع .

□ وعودة . يرى . . إننا فى ظل الناصرية (الاشتراكية المصرية) عندما نمحو الأمية و طور من ثقافة الشعب ، ستلحظ التطور فى الفن الشعبى وبدلا من أن يقول رجل الشارع «إذا كان لك حاجة عند الكلب قوله يا سيد» وهذا قمة الذل والتخلف ستجده يطور كما فعل إلى . . «كلنا أولاد تسعه» فكلما زادت ثقافة الطبقات الشعبية تطور فنه وأدبه : وهذا ما كان يحدث فى حكم عبد الناصر ولن يحدث إلا فى ظل الناصرية .

● البعض يقول : أن المتبنين ايديولوجيا لم يتعدوا مرحلة الخطابة إلى التخطيط وكيفية التطبيق . .
فهل حقا تبنيتم الأفكار العامة دون وعى بكيفية التطبيق ؟!

□ العالم . . يقول . . تجربة عبد الناصر ليست بعيدة ، كنا جميعا مسئولين فيها تقول إننا طبقنا . . أنا لا أحب أن أتحدث عن نفسى ، لكنى كنت مسئولاً فيها عن المسرح وأخبار اليوم ، والكتاب ، فأفضل مرحلة أزدهر فيها المسرح المصرى كانت فترة الستينيات التى كسرنا فيها الحواجز ، ونشرنا الثقافة الجماهيرية فى الأقليم ، كتب دار الثقافة أيام ثروت عكاشة . . الخ وبرغم وجود بعض التناقضات المأخوذة على هذه المرحلة ، إلا إنها مرحلة مزدهرة جداً .

□ أما رضوان ــ فيرى . . إن إنتاجنا بالفعل مجرد مقالات تقرأ فى الترام والسيارة ، فى السرير ، تقرأ وكل شىء فى مكانه ، هذا برغم تجاوزنا المرحلتين ، الاشتراكية والرأسمالية ، لكن نفتقد بالفعل إلى العوامل التى تساعد على إقامة حركة ثقافية ، حتى فى ظل حرية الصحافة التى نمتلكها والغير موجوده لا فى الشرق ولا فى الغرب ، إلا أنها حرية صحافة فقط لا تتعدى الصحافة ، فلكى يكون هناك فعل لابد من الحرية . الحرية الحقيقية .

● هل ظروفنا مواتية وتطبيق الاشتراكية ؟!

□ العالم ، يعلن بكل صراحة . . لا مجال لتطبيق الاشتراكية الآن فى مصر .

● لماذا ؟!

□ لأننا الآن فى طريق واحد يجب ألا نحيد عنه ، هو أن نحقق استقلالنا الوطنى والسياسى والاقتصادى والعسكرى والثقافى .

□ ورضوان ــ يقول : برغم أن فكرة الكبت القديمة لا تذال تجعلنا لا نبلغ أى شيىء ، والخوف يسيطر على الشعب والحاكم ، إلا وإننا قد تجاوزنا المرحلتين ، تجاوزنا الاشتراكية والرأسمالية لكن الآن البلد تتطور نحو آفاق جديدة ولا يمكن التكهن بشيىء سلفا . . ومادام الدعاة مخلصين والحكام لا يسرفون فى سوء الظن ، واعطت الحرية للمفكرين والمبدعين والشعب فمن الممكن التطبيق دون خوف . . أعود وأقول نتركها للظروف .

قبل أن ننتقل إلى الليبرالية والحكومية على اعتبار أن الاختلاف بين الوفد والحكومة إختلاف أفراد ، لزم علينا أن نتعرف على رؤية المثقف المبدع المستقل ــ غير المنتمى لأى جماعة ايديولوجية حزبية سوى فكره وإبداعه ــ فى الاشتراكية ، بالأحرى فى المتبنين للاشتراكية ؟!

كان السؤال :



فاروق خورشيد

● للأديب : فاروق خورشيد ، الذى بدأ حديثه قائلا :

□ . . الاشتراكيون مرفوضون أساساً ، ولا

يمكن فى يوم من الأيام أن يتولوا الحكم . . عندما يحكمون أنفسهم أولاً ويصبح لديهم رأى موحد ، عندما يصبحون قيمة ثقافية حقيقية ، عندما يعرفون فيما بينهم العدل ، عندما لا يقتالون بعضهم البعض . . عند هذا حدثنى عنهم . . فهذه المجموعة بالذات غير صالحة لحكم أنفسهم . . أنا لا أتحدث من فراغ ، فكنت معايشهم وأصدقائى منذ أن تعلمت أن أكتب ألف باء وإلى الآن ، ورأيت كل ما مرت به حياتنا الثقافية من مساوىء وبلاوى من هذه المجموعة ، ليس الحياة الثقافة فقط بل البلد كلها . فهم غير جادين حتى فى اشتراكيتهم . . بدأوا بوحدة الطبقة العاملة مع اسرائيل والعالم ، وينعل أبو الفلسطينيون . . ونحن مع الطبقة الكادحة الاسرائيلية ، ولابد من الوحدة بين الشعب المصرى والاسرائيلى . . هذا بيانهم المشهور بيان احربعينيات الذى وقع عليه أعضاء الحزب الشيوعى المصرى كله .

واليوم ينادون بالوحدة العربية والوحدة القومية . . يقولون لنا من هم . . ؟!

● هم فى حزب التجمع !!

□ هؤلاء نصفهم ناصريون ، ونصف شيوعيون ، ونصف اخوان مسلمون ماذا أسمى هؤلاء .

● التجمع الوحدوى التقدمى الوطنى !!

□ الوحدوى يريد الوحده ، التقدمى يريد التقدم الوطنى يريد الوطن . . لكن التجمع ماذا يعنى ؟! إنه عدة ايديولوجيات ، عندما يختارون اسما يوضح من هم وعلى ماذا يجتمعون ؟ سأتحدث عنهم .

● والناصريون . . المؤمنون باشتراكية عبد الناصر ؟!

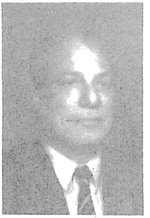
□ عبد الناصر كان يطبق نوعاً من الغابية وليست الاشتراكية ، جعل القطاع العام والخاص يعملان معاً ، وأمم المرافق العامة كما أممتها انجلترا ، وتكك بعض الملكيات فأين الاشتراكية . . ؟! . . عبد الناصر كان مرة من الروس وأخرى مع الأمريكان ، ومرة مع الدين ومرة ضد الدين ، تارة مع البث وأخرى ضد البعث . . عبد الناصر كان يجرب ويحاول أن يجدله طريقة ومات قبل أن يجدها . . فأنا من الناصريين القدماء ، وأدنت بها ، وكنت أول اسم طرد من الاذاعة ، لكنى للآن لا أعرف معنى الناصرية ؟! فالناصرية كانت تجربة بدأت بعبد الناصر وانتهت بموته ، فهى ليست تيارا . . من يقول أن الناصرية اشتراكية مصرية هو حر ، وليطبقها على نفسه .

● البعض قال : أن الأدب الشعبى أدب اشتراكى لأنه ينادى بالعدل . . رأيك ؟!

□ إذا كان اسمه عدل فلماذا يسميه اشتراكية ؟! الأدب الشعبى أدب احتجاج ، فالجماهير تخلق تعبيراتها بنفسها عندما يعجز الأدب الرسمى فى التعبير عنها . . فنحن نعرف ، العدل ، الأخوة ، المساواه ، المحبة لا فضل لعربى على عجمى إلا بالتقوى . . كل هذا عرفناه فلماذا نبحث عن الاشتراكية . . فليسميه اشتراكى كما يريد ، لكن ليس هناك شيىء اسمه اشتراكى ايديولوجى فى الأدب الشعبى ، فليست عندنا العقد التى كانت تتحكم فى المجتمع الطبقى ، فالنظام الموجود فى الشرق الأوسط القائم على الدين مناف تماماً للمجتمع الأوربى ، فمن يتصور أن الأدب الشعبى أدب طبقة دون أخرى فتصوره خاطىء . . فالأدب الشعبى يعبر عن كل الطبقات فهناك الأميرة ذات الهمه ، أميرة ، الأمير سيف بن ذى يزن . . الخ . . فلا اشتراكية فى هذا ، رجل الشارع يعرف جيداً أن أبناءه هم الذين يحكمونه ، ومازال الولد ومعه الدكتوراه يرى أبوه الأمى فيقبل يده ، ويسير وراءه وهو راكب الحمار ، فعندنا تقاليد وعادات تحكم الأسرة وتنظمها .

– بعد أن خضنا فى فكر الاشتراكيين ، وبعد أن تعرفنا رأى المثقف المستقل بهم ، نتنقل إلى الايديولوجيا السائدة (الحكومية) والمكملة أو التابعة (الليبراليون ـ الوفد) ، وهذا لمعرفة رأيها فى :

● الثقافة الحكومية المبثوثة من خلال وسائل الاعلام غير معبره عن ثقافة المصرى الاصيلة ، ولا تخدم سوى الاتجاه السياسى الحكومى غير واضح المعالم ؟!



سعد الدين وهبه

□ **الاستاذ : سعد الدين وهبة**
رئيس اللجنة الثقافية
بالحزب الوطنى

– من قبل الثورة والدولة لا تمتلك نظرية أوحتى فكرة واضحة فى مجال الثقافة . . حتى بعد الثورة ، الثقافة كانت مختلطة بفكرة الاعلام ، وهذا لأننا إقترينا منها بحذر شديد . . فوزارة الارشاد القومى كانت مهمتها هى ووزارة الثقافة التى الحقت بها عند إنشائها ، فقط العمل على توعية الشعب بأهداف الثورة . . هذا حتى صدور القرارات الاشتراكية ، ثم جاءت النكسة وحدث التجمد المعروف ، واستمر هذا الوضع المتخبط طوال فترة السبعينيات . . ولتفادى فكرة إلغاء وزارة الثقافة ، انشىء المجلس الأعلى للثقافة وأخذ سلطات لم يمارسها ، والعديد من المشاكل بجانب العوامل السياسية والاقتصادية التى تكاتفت على الثقافة . . أما نحن اليوم فنحاول وضع نظرية واضحة فى مجال الثقافة . . لمن ؟ وكيف ؟ . . وهذا نوقش بالفعل وقدم تصور للجنة الحزب فى المؤتمر الأخير ، نظرية ثقافية متكاملة وكذلك تصور للسياسة الثقافية التى تقوم على أربعة محاور هى : الاجهزة والتحويل ، والتدريب والتشريع . . أما وأن الثقافة المقدمة من خلال وسائل الاعلام استهلاكية . . فأحب أسأل من المسؤل . . ؟ الحكومة ؟ كيف والحكومة لا تكتب ولا تمثل ولن تكتب ، فالمثقفون هم الذين يكتبون ، كما أنهم أيضا الذين ينقدون . . وسائل الاعلام أجهزة لكل كاتب ومفكر يبدع كيفما يشاء ، والحديث فى الفن والأدب فى هذه الأجهزة غير مقصور على أحد ، فليكتب المجيدون ويخرج المجيدون . . هذه مشكلة بين المثقفين ، عليهم أن يتقدموا بالجيد ، فالحكومة لا تكتب ولن تكتب . . لأن الحكومة أجهزة ، الثقافية منها تساعد فقط المثقفين .

ـ سعد الدين وهبة ـ الحكومة لا ولن تصنع ثقافة من يصنعها . . المثقفون ! !

● وللأستاذ : جمال بدوى

مدير تحرير الوفد

سألناه .. إذا كانت ايديولوجيتكم الثقافية لا تختلف عن الحكومية ... لماذا أنتم ؟!

□ قال : البعض يحاول ربط الثقافة بالوضع الاقتصادى ، والثقافة شيىء ، والاقتصاد شيىء آخر ، ونحن هنا كباقى الأحزاب من أجل المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تعجز الحكومة عن حلها ، وهذه المشاكل التى يعانيها الشعب بمختلف فئاته هى التى أوجدتنا وسائر الأحزاب ، وليست الثقافة .. لأن الثقافة مفهوم عالمى لا يلون ولا يحزب .. فليست هناك ثقافة نابعة من حزب التجمع وأخرى من الوطنى وغيرها من الوفد .. الخ فما يخرج عن الحزب مجرد آراء سياسية .. أما أن حزب يبدع ثقافة خاصة ، هذا لا أعرفه ، إلا إذا كانت فى شكل منشورات سياسية .. فالثقافة يبنيها المثقفون بفكرهم وإبداعاتهم ، أما مستواها الحالى والشكوى منه .. فهذا بسبب ولعنا الشديد بالفردية فى الأدب والفن .

الفرد النجم ، فكما كان هناك طه حسين ، والعقاد ، وهيكل .. الخ لابد من نجوم مثلهم ، وهذا فهم شائع وخاطىء .. كما أنه الآن يوجد العديد أمثال العقاد ، ونجيب محفوظ ، وهيكل .. واستطيع أن أذكر لك العشرات من أمثالهم فى كل تخصص .. لكننا ـ هنا ـ تعودنا على النجم ، على الفرد الاوحد ..

● وعن أثر الايديولوجيات المختلفة على الثقافة الشعبية ؟!

□ سعد الدين وهبه يقول : اعتقدان رجل الشارع بعيد جداً عن هذا الصراع الايديولوجى .. من الممكن أن تصله الفكرة ، الفكرة بشكل عام ، لكن أن يبحث عن التفاصيل وأن يتبنى أو يستحسن أحدها ، أعتقد لا ، لأنه يعبر عن همومه فى أشكاله الخاصة سواء كانت هناك أيديولوجيات أم لا ، وسواء كان هناك من يتحدث باسمه أم لا .

□ أما جمال بدوى فيقول : شيىء طبيعى أن يتأثر أدب رجل الشارع بتسييد أيديولوجة ما ، هذا إذا كان هناك بالفعل أدب أو فن شعبى لأن أغلب الفن الشعبى قد اندثر

ـ رضوان ـ هؤلاء الكتاب صنعوا الثقافة الحكومية بكل عيوبها كما صنعها هؤلاء الحكام وجنوا على الدولة

بفضل الحضارة وما أوجدته من وسائل اتصال عملت على تكسير الحدود بين القرى والمحافظات .. فث تقول أن هناك فى الريف حلقة سمر حول منشد سيرة شعبية .. حتى غناؤهم أصبح مطعما بما يبث إليهم من خلال وسائل الاعلام .

● الاستاذ : فاروق خوشيد

سألته معقبا عن .. الليبراليون .. ؟!

□ «يعنى ايه» ؟

● حزب الوفد ..

□ هؤلاء ليسوا ليبراليين .. كيف .. وهم يخلعون الحذاء لن يقف ضدهم . منعوا الحوار .. ل أعطوا فرصة لتحدث غيرهم ؟! .. ليبرالية كلام يقولونه على الورق .. الليبرالية حرية ، حرية حوار ، حرية رأى .. مجرد أنه حزب كيف يكون ليبراليا ؟! وهذا الحزب على وجه التحديد حكومى . فهو ليس ضد الحكومة فى شيىء ، كل ما تريده الحكومة يفعله .. والفرق بينهم فرق . أفراد .. كراسى .

● هل الثقافة الحكومية ... ؟!

□ الحكومة لها ثقافة !! لا الحكومة ولا الأحزاب لهم ثقافة . فالثقافة هى بنت المثقفين ، والمثقفون كل واحد مسئول عن نفسه فى الحياة الثقافية ، لأنه كم ، قيمة ، لأنه يحس أنه الوطن .. وعندما ينتمى المثقف إلى حزب أو حكومة لا يكون مثقفا ، أصبح تابعا ، عميلا للحكومة أو عميلا للحزب .. المثقف الحقيقى بذاته كيان مستقل له فكر واتجاهه وله هدف ورؤية ورسالة يحاول أن يحققها ، والوطن ملكه ، وهو غلوطن كله . أما الأصوات المتشابهة التى تصدر عن مكان واحد فهى عبارة عن أبواق لا تعبر عن نفسها . ومادام المثقف فقد ذاته فماذا يبقى منه ؟! لا هذا ولا ذاك يمثل الثقافة المصرية ، أما أن أتصور لمجرد أنى عملت حزب أو أصبحت فى الحكومة ، انى استطيع أن أفرض وصاية فكرية ثقافية ، من يعتقد هذا فهو مريض وهذا الذى ضيع العالم الثالث كله وأولهم احعالم العربى .

● أثر لا ايديولوجية المتبنى هذه على رجل الشارع ؟!

□ يا سيدى الفاضل رجل الشارع لا يعرف شيىء عن هذا ، ولن تصله . لأنه محصن بدينه سواء كان مسلما أم مسيحيا ، منذ الفراعنة وهذه هى العقيدة الشعبية الرئيسية ، فلماذا يبحث عنها وهى فى داخل صلبه وبداخل عقيدته ؟ أنت لن تستطيع أن تجد لشعب بديلا له أبداً . عن الله كما أن الثقافة انفصلت عن رجل الشارع ، لأن هؤلاء لا يقولون ثقافة ، ولا يقدمون معنى ثقافيا . ولا واحد منهم حتى مثقف كفاية لكى يمسك ورقة وقلم ويكتب كلمتين : جالسون على المقاهى ينظرون .. متى يقرأون ، متى يكتبون ؟ لا تعرف .. رجل الشارع هذا أكثر منهم ثقافة . لأنه اكتشف زيفهم وبعد انهم هل تحزب يوما رجل الشارع لأحد ! زمان كان اسم المحرر فى جريدة يبيعها ، (هات) اليوم أى كاتب من الكتاب من أى جريدة تعجبك ممكن أن يعرفه خمسة على بعضهم ؟ أو يستهويهم ويهمهم أن يقرأوه .. لا أحد ، لأنهم فاقدو الأداء .. هل تريد الانسان العربى المصرى الذى تربى على القرآن يقبل كلا ما ساقطا لغة واسلوبا ؟! كما أن هذه ليست ايديولوجيات ، بل هى مجرد أجتهادات ، فالايديولوجيا نظرية متكاملة لها قواعدها ومنهجها الخاص وتخطط لتحقيق المنهج فقل هذا المنهج المتكامل عند من ... ؟؟ !! .

ـ بعد هذه الجولة الصغيرة والمريرة ألم يحن الوقت بعد لأن نهيىء الظروف لخروج النظرية الخاصة بثقافتنا وبيئتنا ؟

ـ ألم يحن الوقت بعد لأن نحيا مستقلون ثقافيا وفكريا ؟ إلى متى سنظل تابعين فكريا وإقتصاديا إلى الغرب .. ؟

متى .. متى .. يا مصر !!؟

ـ عودة ـ الادب الشعبى الذى يتطلع إلى العدل والمساواة هو أدب اشتراكى

طلوع الصوانى

خيرى شلبى

الأمر يبدأ فى العادة بأن نكون خارجين من دورنا صباحا أو عائدين من المدرسة ظهرا . . فنلاحظ عددا من الرجال يجلسون القرفصاء ، دائما فى صفين ، ودائما متقابلين ، يبدو على وجوههم المنكسة حزن شفيف مخيف كغرباء مهانين كالتلاميذ المذنبين تتدلى آذانهم وأكتافهم وأيديهم فى شعور بالخزى والخجل .

لحظتها يحط علينا صمت وذهول مفاجئين يعتقلان وقع خطواتنا على الأرض حتى لا يخدش ذلك الصمت الرهيب الذى لا شك يخفى وراءه ما يخفى . أظهر خاطر يلم بناحيتئذ هو أن واحدا من أبناء هذه الحارة لابد قد مات لتوه ، خبر موت طازج لم يتجاوز بعد حدود أهل الحارة . سرعان ما نتعرف فى وجوه الجالسين على بعض أهالينا أقاربنا معارفنا جيراننا . يشملنا قليل من الرعب فى العيون وكثير من فرح غامض مقبض لكنه مع ذلك لذيذ ! ربما لأن « عشوة » إجبارية دسمة ستفرض الليلة على كافة دورنا على اسم الميت تشتعل لها الكوانين ! وربما لأن مهرجانا سيقام أين منه مهرجان العيد الذى نلبس له الملابس الجديدة ونركب الأراجيح ونأكل الهريسة ! . .

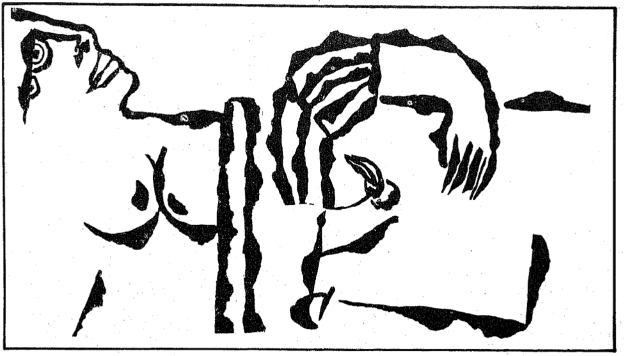
على كل راكب يمر بالجلوس أن يترجل ويخفف من وقع قدميه ، قد يربط دابته فى حديدة شباك أو يتركها لصبى ، بعضهم تأخذه الشهامة والحمية فيترك دابته فى الشارع يندفع نحوهم مهرولا كمن يلبى استغاثة ملهوف ، لسان حاله يقول إلى الجحيم بدابتى وبكل شىء فكل شىء يهون فى سبيل أن « يأخذ خاطر » هؤلاء الجماعة . .

وعلى كل راجل يصادفهم فى طريقه أن يبدو عليه الإنزعاج الشديد ، يعدل فى الحال من خطوه ومن وجهته أياً كانت وجهته الأصلية يولى وجهه تجاه الجلوس قد تسربل بالعبوس بدا أنه على وشك الإنفجار باكيا لولا بقية من رجولة واتزان يحرص عليهما ـ فقط ـ حتى لا يبث الضعف فى هؤلاء الأهل المحمونين بظاهر هذا الجمع المتقرفص المنكس فى قهر ومذلة وملامح وجهه تنطق بصريح العبارة : قلبى معاك يا خوى ! قلبى معكم جميعا .

يهب الجمع وقوفا فى استقباله . يسلم عليهم واحدا واحدا باليد قائلا : « البقية فى حياتك ! شد حيلك ، البركة فيك ! » فيرد الآخر وهو يسحب يده برفق ويحاذيها لصدره فى تودد أسيان شجى : حياتك الباقية ! الشدة على الله ! آدى حال الدنيا » ، وربما عجز أحدهم عن الرد لانشغال شفتيه بحبس دموعه الطاغية فيهمس بغمغمة أو يهز رأسه بضع هزات شاكرات . .

يجلس القادم الجديد بجوار آخر واحد سلم عليه ، نفس الجلسة الخاشعة الذليلة المهيبة مع ذلك . يعزم على جيرانه بعلبة الدخان ، معظمهم يشكره بهز اليد نحو الصدر عدة مرات ، بعضهم يقبل شاكرا . فيما تشتعل السيجارة يكون الجار قد همس للقادم الجديد باسم الميت . هنا ينزعج الإنزعاجة الحقيقية التى ربما زلزلته حقا بل ربما دمرته ، يصيح فى استعبار وخشوع وأسى شديد كمواء قطة معذبة : « لاإله إلا الله ! إنا لله وإنا إليه راجعون ! آدى حال الدنيا ! » ثم تبدأ نظراته الطافية على سطح الدمع سرحة فاحصة بين وجوه الجالسين تهفو لالتقاط عينى أحد أقارب الميت المباشرين ليختصه بنظرة بكلمة بقومة للذهاب إليه إذا لمح فى عينيه حاجة تدعوه للذهاب ، فإذا التقط العين فإنه يظل يلاحق صاحبها بالنظرات كأنه يحرضه على أن يطلب منه طلبا أو يكلفه بمهمة . . فمن ليس له عائلة فى الحياة يغدو الجميع عائلته عند وفاته لابد أن يصيب قدره الوافى من المعزة أن يزف إلى الدار الآخرة مكرما مغفورا له كل ما يكون قد أتاه فى حقهم من أغلاط أو غباوات أو ثارات أو تدالات بل إنه ليحظى بلقب « المغفور له فلان » . .

إن كان وراء القادم الجديد مشوار ملح فإنه ينهض مسلما على الجميع مؤكدا بين كل سلام وآخر أن موعدنا إن شاء الله عند صلاة العصر . وإن لم يكن وراءه أى شىء فإنه يمكث محاولا أن يخلق لنفسه مهمة ناقصة يبادر بفعلها : هل فعلتم كذا ؟ هل قمتم بكيت ؟! . . لكنه سيكتشف دائما أن كل شىء تمام التمام ، وأن أولاد حلال غيره كانوا أسعد منه حظا فى السبق إلى الواجب ، الولد « عنتر » والولد « جنوم » والولد « زناته » ـ من فتية حارتنا ولا فخر ـ قد بلغهم الخبر لا أحد يدرى كيف ! فتوجهوا بالفئوس والكريكات والمقاطف ليفتحوا تربة الفسقية ويرممون بناءها ويعطرون زرعها بوابل من الكيزان والبلاليص . . وثمة من ذهب للإتيان بالنعش من عند الجامع الكبير فى وسط البلد أو من جوار دار الشيخ « مرسى الخطيب » الذى يتطوع بتغسيل الميت وتكفينه وتلقينه الشهادتين لا يتقاضى على ذلك أى أجر بل ربما اشترى الصابون والليفة والعطور من جيبه الخاص ولا يني رأسه المستدير ذو اللحية البيضاء القصيرة يهتز يرسل البسمات المعزيات والدعوات والصلاة على النبى محمد سيد المرسلين أجمعين يطلب الصلاة عليه لقاء كل كلمة يتفوه بها يخيم صمت الهدوء منه على كل المجروحين . يبادلونه الكلام فى وضوح واتزان ورصانه بالغة . . حتى هو الآخر يكون قد وصل بالفعل منذ دقائق ولابد أنه الآن يدلى بمشورته فى عدد الأمتار المطلوبة للكفن وفى طلب مكان فسيح للغسل والتكفين . . وحتى الشيخ « فرحات » الأعمى المنادى قد ذهب إليه من يطلب إليه الإفادة بالخبر يعطيه الأجر مقدما دعوة بالستر وعدم الوقوع فى ضيقة ، مهرجان وحده من مهرجان الموت فى بلدتنا يحلو لنا أن نلف وراءه متفرجين ويا حبذا لو ساحبين ! فبدون ارتفاع صوته مناديا بخبر الميت يصبح كأن الميت لم يمت يصبح الخبر فى حاجة لمراجعات



كثيرة ربما أدت إلى عراك أو أخذ على الخاطر ! الأهم من ذلك تكون الميتة قد نقصت ركنا هاما من أركانها حتى ولو كان الخبر قد شاع بشكل أو بآخر . .

إن كان الميت من عائلة مسموعة فإن المرسال يكون قد سافر من فوره إلى دسوق البندر ليتفق مع صاحب الفروشات ، فما نلبث أن نرى سيارة نقل كبيرة وربما أكثر تدخل البلدة وأى سيارة تدخل البلدة لابد أن نجرى خلفها نتشعبط فيها نهلل منتشين نلتف حولها لا نتركها إلا بعد أن تغادر البلدة تماما ، بعض العيال الأشقياء يحلمون بشعبطة يغفل عنها السائق حتى يصل بهم البندر يرونه . سرعان ما تتوقف السيارة فى ساحة جرن أو براح شارع ، ينزل منها رجال يصرون مؤاخراتهم فى سراويل ضيقة محزقة تحزمها سيور جلدية تزيد مؤخراتهم بروزا وانفلاقا يحفرون الأرض يدقون عواميد من خشب يطرحون حولها فوقها تحتها شرائح من نسيج ثمين سميك ملون من الباطن برسوم ونقوش وحروف كتابة ؛ خفاف كالقرود يتقافزون فوق هامات العمدان يربطون الحبال يتنقلون بسلالم خشبية متحركة تحتهم بفعل أفخاذهم كالبهلوانات فى دقائق يكون السرادق قد صار بهو قصر مملوء بالكراسى المذهبة المنجدة بقطيفة خضراء . .

منتهى فرحتنا حين نبحث عن المكان الذى سيعلق فيه نفير الميكرفون . ينبهنا ولد إلى أنه قد علق بالفعل فوق دار مجاورة أو فوق هامة عامود متباعد . الفرحة الكبرى لحظة أن تتصاعد من النفير خرخشة وصوت نفخ وصفير عال فصوت الولد الممسك بالميكرفون يصيح : « ألو ألو . . ه آ . . ا . . لوه . . واحد اثنين ثلاته أربعه خمسة سته آ . . لوه » نصيح مهللين ضاحكين مقلدين : « آ . . لو . . ه . . واحد اتنين تلاته » . أصحاب الميت يهشوننا بغضب مزهو يشجعنا على الصخب والدوشة والأغراب يزعوننا فى قسوة فنقذفهم بحجارة ونجرى لنعود بعد برهة نقف مبهورين بالسرادق والميكرفون والنفير الذى يخيل إلينا أنه السر فى حلاوة حس المقرئين وأن أى واحد منا لو تكلم فى هذا النفير فسيكون حلوا كالمقرىء كالخطباء الذين تدمدم أصواتهم فى رثاء الميت ووعظ أهله وذويه . .

أما إن كان الميت غلبانا من دار ضيقة من غير عائلة فإن مندرة « محمد عبيد » تقف على ناصية الحارة ، ومثلها كثيرات لمحمدات عبيدات على معظم النواصى تنتظر الإشارة . مندرة « محمد عبيد » هى الواردة دائما فى حارتنا ، فلاح وفى نفس الوقت نجار سواقى معتبر له زبائن كتار قد حباه الله بنعمة أن يرث هذه المندرة الكبيرة العريضة المطلة فى مهابة على الشارع العمومى تقطع بأنه واسع العلاقات ضيوفه بالمئات يتقاضى أجره مقدارا معينا من المحاصيل طول السنة مقابل التزامه بنجدة سواقيهم فور تعرضها لأى عطل مفاجىء وهو يشكر الله على نعمته فيفتح مندرته للصحبة السعيدة والجمع الحزين على السواء إضافة إلى جلسات فض المنازعات وحفلات استقبال مرشحى الدائرة يتطوع بتقديم الشاى والقهوة والشربات لكل من يطأ عتبة مندرته كبيرا كان أو صغيرا .

سرعان ما يبدأ أبناؤه فى كنس المندرة ورشها بالماء المذاب فيه قدر من الفنيل ينفضون المساند والحشيات يلبسونها ثيابها الجديدة النظيفة التى تنزع عنها بعد ذلك لتدخر لوقت عوزة كهذه . يفرشون الحصائر الملونة على المصاطب والأرض فى المنتصف يجيئون بكل ما فى الدار من كراسى خيزران وخشب يفتحون الشبابيك المطلة على الشارع وعلى أرضها صوانى القلل المشوقات القدود يفتحون باب الشارع على وسعه إيذانا بأن هذه المندرة قد صارت منذ اللحظة مكان العزاء فى فقيد اليوم . .

تتلكأ إمرأة قادمة من بعيد نحو الجلوس الذين انتقل جمعهم إلى الجدار الملاصق للمندرة فصار أكثر وضوحا وتظاهراً . تبدو المرأة كشجرة جميز داكنة تزحف على الأرض تحيط نفسها بشجرة ثانية من الغبار والتراب تترك على التراب قدمين عريضتين مفرطحتين بأصابع كخف الجمل ، وجهها من وسط لفة الشاش الأسود حوله كطاجن محروق غليظ الملامح والشفتين والخدين جهم لا يريد أن يقيم ودا بينه وبين أى شىء ، الشىء الوحيد الذى يبدو أنها يمكن أن تقيم معه أعمق الود هو خبر الموت ! يطل من أعلى طاجن وجهها عينان نهمتان تستلبان كل مرئى تجر خلفها عجيزة ضخمة كالزكيبة كالزنبيل منقسم إلى نصفين على ظهر بغلة عفية واحد يطلع والآخر يهبط وما بين طلوع الإلية وهبوط الأخرى يخيل إليك أن شيئا من

الكرة الأرضية يتحرك نحو إحداث زلزال مضمر منذ قرون طويلة ! . .

إنها جدتى « قطيفه » ، شيمت وراء هاتين الإليتين عمرا يتخطى الثمانين حولا ومثلها خلفة أولاد وأحفاد ويعلم الله كم من أعوام أخرى ستشيع خلف ظهرها الذى لم ينحن بعد كأن ثقل المؤخرة قد شده من الخلف على الدوام . وجهها وصوتها وعيناها كل ذلك يقول أن فى جراب عمرها أكثر مما فات . لا تكف عن الرواح والمجىء طول النهار هنا وهناك تقضى مصالح ومأموريات ، إذ أن لها أربع بنات متزوجات فى جميع أنحاء البلدة تزورهن بانتظام لتلقى الرعب فى قلوب أزواجهن ولو على سبيل تذكيره أن البنية لها أهل أقوياء مع أنها موقنة أن بناتها الأربع يحسدن على أزواجهن ، كما أن لها نصف فدان فى حوض « البقمة » القريب جدا من البلدة تزرعه فجلا وجرجيرا وخيارا وطماطم وقثاء تحرسه بنفسها ليل نهار تبيع للشارد والوارد ابتداء من حزمة فجل مقابل كوز من الذرة أو بيضتين إلى البيع للبياعين ذوى الحمير والزنابيل وأبناء الأسواق تعرف أصلهم وفصلهم تضربهم بالبلغة لو تطاولوا عليها ترسل إلى أحد أعمامى لوشاءت تستريح فيجىء على الفور ويرسلها .

تخفف زحفها ترسل النظرات فى الأطفال فى كل شىء تريد أن تعرف اسم الميت من أى دار هو ؟ من عساه يكون عمه أو خاله أو صهره ؟ تريد أن تعرف كل ذلك من النظر وحده ومن دون أن تضطر لسؤال أحد . لسوف تعرف لا محالة ، فهى ملمة بأخبار كافة الناس فى بلدتنا ، تعرف من التى كانت تلد بالأمس ولادة متعسرة ، وكم مرة جاءها الطلق ومتى ذهبت إليها الداية وتعرف من الذى تعارك فى الغيط بالأمس وأصيب إصابة بالغة تعرف من الذى كان يتربص بمن ! ومن الذى كان ميؤوسا من مرضه المزمن ! الأكثر من ذلك أنها تعرف من بين أبناء العائلات من هو ابن موت لشدة ذكائه ونقاء سريرته وشرفه ومن هو شقى فعمره باق !! ولابد تغير من وجهتها فور إلمامها بالخبر فتسرع إلى الدار على عجل ترتدى الملس الأسود فوق ثوبها لترجع مسرعة إلى دار الميت ، إذ أنها هى التى لابد أن تقود فيلق النساء فى طلعة « الصبحة » أيا كانت صلتها بالميت أو أهله ! . .

يظهر « عمر خطاب » كالعادة دائماً ، مقبلاً من ناحية وكان « طلبه القطان » يتأبط قماش الكفن الذى بادر بقطعه فور تسرب الخبر إليه من أجود حرير ودبلان بصرف النظر عن مستوى الميت وأهله ! . . يبدو كأنما الغروب الأحمر مختنق فى جبهته وملامح وجهه المكلبظ الجميل يتدفق صحة وبراءة وطيبة قلب ، من تحت طاقيته الصوف المستطيلة الملونة تنسرب سوالف شعر طويلة تلتحم بذقن رفيعة بيضاء سمراء تلتف حول استدارة الوجه كأنما وجهه موضوع داخل برواز أثرى من الأصداف المشغولة باليد ! فى منتصف الذقن تماماً بقعة كبقعة الحناء تبدو كزبيبة أخرى مقابلة لتلك الثابتة فى جبينه من طول ماركع ! ضخم الجثة ممتلىء الكتفين طويل الرقبة ينساب على جسده جلباب من البوبلين الأبيض الشفاف الهفهاف تبدو سيالته محشوة بالنقود المكمخة من خير الله الوفير إذ هو ابن ناس طيبين لهم أرض واسعة يزرعها شركاء يفلحونها وأبقار يربونها مقابل النصف فى كل حصيد ! يفعل فى البلدة أشياء كثيرة تنفع الناس يقرضهم فى السر بلا ورقة ولا شهود أما تبرعاته وعيدياته ولياليه التى يقيمها لأهل الله يذبح فيها العجول والأبقار فكل الناس تعرفها ولذا فكل واحد فى بلدتنا مدين لـ « عمر خطاب » بشكل أو بآخر وهو لذلك محترم مهاب مبجل ينتقل إليه العمدة نفسه ! ولأنه مفتوح على كل المصاريع فإن الأخبار تتدفق عليه فى كل برهة من جميع الأنحاء وهو لا يكف عن بعث المراسيل بالهبات والتملية بالهدايا أما مناسبات الكوارث أو الموت فإنه ينتقل بنفسه ويكون أول رجل تراه واقفاً على رأسك والأزمة لما تكد تطبق على خناقك بعد فمجرد ظهوره إيذان بانفكاك جميع الأزمات المادية وبظهور واحد من طرفه يشبع جوعى ويكتسى عرايا فما بالك بكساء الميت الذى أمر الله بستره ؟ . أطرف شىء عراكه الدائم مع أهل الميت حيث يختنق الغروب الأحمر فى جبينه وحول عينيه يشوح بانفعال بيديه السمينتين يعلو صوته الغليظ الشبعان كصوت صبى جعجاع لا يقنع بحقيقة الغضب : « يمين بالله ما يتبعنى مليم واحد ! . . يمين على يمينك لابد أن تأخذ حقك الذى دفعته فى القماش ! . . خل عنك والله يا جدع . . الحق حق يا حاج عمر ! . . يا جماعة مفيش فرق إنتوا إيه ؟! . . يا عم احنا شايلينك للعوزه ! » ، يحلف يميناً مغلظاً ألا يقول كم دفع ! أهل الميت يقدرون ثمن الكفن بالبديهة يطوون المبلغ يقدمونه له عنوة فيطبق



يديه ويتبرأ من لمس النقود كأنها رجس من عمل الشيطان سينقض وضوءه ! فما يكون منهم إلا دس المبلغ فى جيبه وحينئذٍ ينقلب فى الحال وجهه إلى كتلة غضب حقيقى فيوجه نظراته النارية إلى من وضع النقود فى جيبه ! أحياناً يضطر إلى السكوت متسامحاً ، أحياناً ينهض منفعلاً فيمشى وراء ذلك الذى دس النقود فى جيبه فيمسكه من كتفه يجعر فيه بغضب مخيف هذه المرة : « خد الفلوس من مطرح ما حطيتها » . . فيشعر الشخص أن من الخطورة عدم تنفيذ أمره فيستعيدها ! ومهما كان مركزه فى البلدة فإنه فى النهاية يخشى أن يفقد صداقة « عمر خطاب » ففقدانها خسارة لا يصاب بها المرء فى بلدتنا إلا من سوء البخت فحسب ! . .

صوت الشيخ « فرحات » الأعمى المنادى يفتتح جولته من أمام حارتنا إذ هو من سكانها : « لا إله إلا الله ! سيدنا محمد رسول الله ! . . توفى إلى رحمة الله فلان الفلانى . . الدفنه بعد صلاة العصر . . الملك والدوام لله » . يتوقف على رءوس الحوارى قبل أن يجود فيكرر النداء مرتين ، لا يشرع الطفل الذى يسحبه فى المشى إلا إذا حرك هو عصاه إلى الأمام . يبلغ النداء رجلاً جالساً بين أولاده فإذا هو يشخط فى أولاده أن يصمتوا : « إسمعوا » ، ثم ينصت فى اهتمام وجدية يشاركونه الإنصات ، قد يخرج ملهوفاً هلعاً يتأكد الخبر من الشيخ فرحات . يصل صوت الشيخ فرحات ونواحه إلى الحقول المتاخمة للبلدة فيحاول الناس الإصغاء إليه بكل اهتمام وربما أوقفوا الساقية حتى يخلو الأفق من صوتها الغليظ فإن سمعوا الخبر ولم يتبينوه تصدوا للقادمين من البلدة صائحين فى ود : « مين اللى مات فى البلد يا فلان ؟ » فيقول هذا بكل تأثر : « فلان الفلانى تعيش أنت » ، فيصيح السائل فى تأثر بالغ وقد أرعشته الصدمة : « لا إله إلا الله . . إنا لله وإنا إليه راجعون . . أدى حال الدنيا » ، ثم يستدير وقد فتر حماسه للعمل ، وبدأ يستعد لمغادرة حقله والعودة إلى البلدة ، واللحاق بالطلعة . .

على باب دار الميت يتجمع رهط من النساء المتشحات بالسواد ؛ أربعون خمسون ربما مائة إمرأة يلبسون الأسود فى أسود نميز فيهن بعض نساء يدهن وجوههن بالأزرق النيلة وطين المصارف نعرف أنهن من صلب الميت . يتجمعن تنضم إليهن جموع قادمة وأخرى خارجة من الدار يبدون كقطع من جبال الظلام تفككت فتاهت من الليل فضلت ففضحها النهار . تتقارب رءوسهن يتهامسن يتفقن فيما بينهن على صيغة « الصيحة » يرددنها لبعضهن البعض حتى يحفظها . المصبوغات الوجه يخرقن من بين الزحام المسود يقفن إلى بعيد بجوار بعضهن تصطف بقيتهن خلفهن يصرن قطيعاً مهولاً من الفيلة سوف تدهم فى طريقها الأخضر واليابس ؛ جدتى « قطيفه » ــ ومن غيرها ؟ ــ تقف فى المقدمة ، ما تكاد تصفق بكف يمناها على كف يسراها حتى تندفع جميع الأكف من ورائها بالتصفيق فيما يزحف الموكب مدبدباً فى الأرض دبة واحدة بعشرات الأقدام تتلوها تصفيقة حراقة بالأكف تتبعها دبة قدم أخرى وهكذا يتوالى هدير الدب مع صكيك الأكف مع صلصلة صوات مساحته مائة حنجرة رنانة تنوح تجار على إيقاع متفجع بنغم ملتاع يجلد المشاعر بعذاب فادح :

يا أبو الحزام وحبكته قفله
دا انت المليح شايلاك للغفله
يا أبو الحزام وحبكته لوزه
دا انت المليح شايلاك للعوزه

والنغم النوّاح يشيل الدور ويحطها . له فى القلب هزهزة وفى المآقى دموع محتبسة وفى الحلوق غصص مكتومة . إمرأة عابرة تفعل شيئاً فى الجرن يصادفها موكب « الصيحة » فإذا هى لا يخلصها أن يمر هكذا كأنه مار على عدو فتحييه أحسن تحية تطلق الصوات فى استقباله أو فى أعقابه صائحة بلوغة حقيقية : « يا خو . . و . . و . . يه » . بعض الصبايا القادمات من الترعة حاملات البلاليص يتوقفن ليوسعن الطريق لـ « الصيحة » ، تأسن بحيرات الدم فى وجوههن النضرة وتتجعد الملامح فجأة فإذا هن ينفجرن باكيات فى حرقة صائحات : « النبى تصبر أهله وعياله يارب » ، وينخرطن فى البكاء ثانية حتى لتتقافز الدموع من عيونهن طائرة . يمر موكب « الصيحة » على عجائز هتماوات قعيدات المصاطب الخارجية فتعتدل الواحدة منهن صائحة من فم خرب ــ على سبيل مجاملة « الصيحة » فحسب : « ما كانش يومك يا حبة عينى ! يا أماره يا زينة الدنيا ! » . يتوقف الرجال فى الطريق يترددن ينظرون إلى « الصيحة » فى استنكار وتأفف يستغفرون يقولون : « أعوذ بالله ! ده كفر بالله ؛ مين قال لهم يطلعوا بس ؟! النسوان دى مش لاقيه اللى يحكمها ؟! » ، مع أنهم جميعاً رأوا زوجاتهم وهن يلبسن الأسود ويخرجن وعرفوا أنهن ذاهبات للمشاركة فى « الصيحة » ، وربما عنف أحدهم زوجته قبل خروجها ونبه عليها بعدم فعل أفعال الجاهلية الأولى لكنه يكون واثقاً أن كلامه لن يثنيها عن عزمها بل إنها هى نفسها لا تستطيع أن تثنى عن الإنضمام « للصيحة » و . . . يشملنا خوف مرعب يكاد الواحد منا لا يتعرف على وجه أمه بين وجوه « الصيحة » من فرط ما تغيرت وجوههن كأنها لبست وجوهاً أخرى رمادية . بعضنا ينفجر باكياً ، بعضنا يكتم خوفه ومع ذلك لا نملك إلا أن نتابع مسيرة « الصيحة » حتى تكمل دورتها حول البلدة من شارع داير الناحية عائدة إلى دار الميت . .

لفة أو لفتين يلفهما الشيخ « فرحات » المنادى يتحدد بعدها الأمر فى سوق اللحمة ، قد ينهض « عبد الودود » الجزار ويدخل الزريبة مبصبصا لرقبة عجل أو بقرة عجوز وقد يشيح مشوحا بيده فى فروغ بال ، والمؤكد حينئذٍ أن أخاه الأصغر أو ابن عمه « حمامه » سوف ينسلت إلى الشارع ليتسوق نعجة أو عنزة أو جديا صغيرا يذبحه على شرف الميت . المهم أن « سيبة » اللحم لابد أن تنتصب قائمة على أرجلها الثلاث فى أرض السوق والذبيحة معلقة فيها ، فالناس جميعاً لابد لهم من تطليع الصوانى ، وكل الصوانى لابد أن تكون حافلة باللحم أو بالظفر ــ سرعان ما يلتف حول الذبيحة الأعيان والملاك والحرفيون ممن لديهم النقود طوال أيام السنة ؛ أما أولئك الذين لا يرون النقود إلا فى مواسم الحصاد فإنهم يحملون هم الصينية أكثر من هم كسوة الأولاد فى العيد ، لكن الواحد منهم يكون واثقا أن زوجه لابد تدخر شيئاً لمثل هذه العوزة الطارئة . .

يدخل أبى عائداً من المدرسة يتأفف يتأوه . تعرف أنه متعب من الحصة السابعة بالذات التى بها يكون قد ظل النهار واقفاً فصار محتاجاً لأسبرينة أسبيول يسكت بها صداع رأسه وليدى أمى تدعكان فى قدميه لإسكات النشر والضج فيهما وواقع الأمر ــ كما نحدس فى صمت ــ أنه ينذرنا بعدم مناهدته أو مشاحنته أو مفاتحته فى أمور تجلب الصداع كطلب النقود على وجه خاص . يخلع طربوشه يعلقه فى المشجب بجوار البالطو والبذلة الاحتياطى التى نخفيها فى بياضة كبياضة المسند صنعت خصيصاً لها من ثوب قديم ، وبجوار الجلابية الكشمير والعصا اللتين سيخرج بهما للعزاء بعد قليل . يقول وهو يخلع فردة حذائه محاولا على غير العادة أن يكون لطيفا بعض الشىء مع أمى : « حنعمل إيه فى الصينية ؟! » . تقول وهى تساعده فى خلع الجورب وتكويره ودسه داخل الحذاء : « ما فتش على السوق وانت جاى ؟ » ــ تقصد أن السوق لابد أن يكون فيه لحم طرأ مع خبر الميت . يقول والكذب واضح فى عينيه : « لا والله دا أنا جيت



من وسط البلد » ــ كان هذا هو السبب الوحيد فى كونه لم يشتر لحماً للصينية ــ تقول أمى وهى تنادى أختى الصبية وفيها تعطيها حذاء أبى لتضعه تحت السرير : « إمسكى لى الديك ابو رقبان » . لحظتها يبدو السرور الشديد على وجه أبى ، سرعان ما ينتقل إلينا ، يشمل دارنا فرح خفى نكاد لولا الحياء نعلنه فما أحلى أن تأتى السكين على رقبة دجاجة أو أوزة أمام دارنا ، وأن تنطلق الذبيحة تجرى من حلاوة الروح يتناثر رذاذ دمها من رقبتها المضرجة فنصرخ مهللين نبتعد خائفين صاخبين لنعود فنلاحق الذبيحة ! وإن كانت أوزة فما أحلى أن نأخذ رقبتها بعد فصلها وسلخها نضع منها زمارة نكاكى بها فى الحارة ! وما أحلى أن يشتعل الكانون فى دارنا أن تتصاعد مع دخانه رائحة المرق والتقلية ! صحيح أننا قد لا ينوبنا من الطبخة سوى الأطراف والبواقى ولكن ما أحلى الفتة بالأرز والمرق والأحلى من كل ذلك أن لنا صينية ستطلع بين الصوانى . .

ينطلق أذان العصر فجأة : « الله أكبر » ، يصيح الرجال فى الطريق بخشوع : « الله أعظم والعزة لله » ، تصيح النساء العجائز داخل الدور وهن يبلبطن فى المياه على ذمة الوضوء هاتفات من قلب موجوع حزين حزناً أبدياً : « الله أكبر . . الله أكبر على من طغى وتجبر ! » ؛ ثم يلتحقن جميعاً بالصلاة . .

أثناء صلاة العصر يشمل البلدة سكوناً خرافيا تتردد خلاله أصوات تخرج من المساجد هادرة : « ربنا ولك الحمد » . يتغير منظر الشوارع تمتلىء بسحب الدخان المتصاعد من جميع الدور يركض تائها فى الفراغ يتلاحم يدفع بعضه بعضاً هنا وهاهنا يقيم هو الآخر مظاهرته الفريدة بما يثيره فى الأنف من روائح الشبع والجوع معاً . سحب الدخان تتكاثر تنذر وفوده المتعاظمة بانفجار بركان من الحزن طال حبسه داخل الصدور . .

تنتهى صلاة العصر فيدفق باب المسجد إلى الشارع وفوداً من الرجال وراءها وفود . لو كنا فى غير هذا اليوم لتفرقت الوفود هنا وهناك فى الحوارى الضيقة أما اليوم فمعروف لديهم جميعاً أن وراءهم « طلعة » لابد أن تكون مشهودة يسير فى مشهدها كل من علم بأمرها لا يمنعه إلا أن يكون قد مات لتوه مثلاً . يتخذون وجهتهم نحو دار الميت يحثو الخطى . « رمضان الجميل » و « على حرفوش » و « عبده الجرن » و « سالم حشله » ــ هم دائماً ــ يتسابقون فى الهرولة يتفادون الاصطدام بالناس بخطوات سريعة يسبقون الوفود ، التى تؤثر فى العادة الوقوف فى زمام الشارع العمومى مستندة إلى الحوائط أومقعية على الأرض . « رمضان » و « على » و « عبده » و « سالم » أول من يسرع بالدخول على الميت فى مرقده قبل الأخير والكل ينظر إليهم بابتسامة رضاء وإعجاب ، إنهم من خيار شباب بلدتنا من أكثرهم تضحية وإيثارا عند الملمات والكوارث حتى أن نسوان بلدتنا جميعاً ما أن ترى الواحدة منهم واحدا منهم يمشى فى الطريق حتى تنبرى داعية « لهم » بالستر وطول العمر إذ هى تتصور أن ظهور الواحد منهم يعنى أنه ذاهب للجدعنة فى عمل ما فى مكان ما ربما لإطفاء حريق أو إنقاذ بهيمة أو فض خناقة ، وقد تعود الجميع الخلط بين أسمائهم فما أكثر ما يخاطب الناس رمضان على أنه على ؛ وقد تعود الشبان ألا يعنوا بتصحيح أسمائهم . .

تبرز الجثة من داخل الدار على أيديهم ممددة متخشبة بعدما أفلح الشيخ « مرسى الخطيب » فى ربط الكفن بإحكام حولها ، فى أعقابها يندلع الصوات من أعماق الدار فى هجمة همجية مرعدة تندلع معها غابة من الأذرع السوداء تشوح رائحة جائية تدهن الفضاء بلون الصراخ والفجيعة - تبدو جثة الميت طافية فى بحر الصراخ تعترضها أمواجه . أخيراً يتمكن الولدان الأربع من الخروج ووضع الجثة فى النعش فوق لحاف مطوى أعد لها . بسرعة ودربة يتقدم أربعتهم فيحملون النعش بأيديهم لوضع أكتافهم تحت أطرافه . غابة النساء المتشحات تزحف خارجة من جوف الدار كحيتان يدفعها بحر الصوات المتلاطم الأمواج ما بين نواح ونحيب وجأر وندب عظيم ، يتعلقن بالنعش لا يردن له رحيلا ، يتوه الرجال يعقدون السيطرة عليهن لا تنفع معهن الشتائم المغلظة لا ولا الدفع بالأيدى . يا



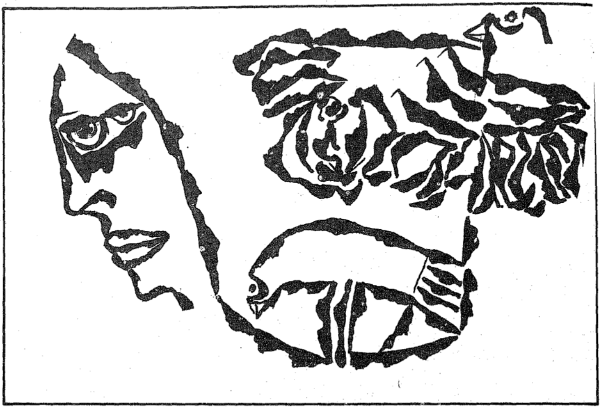
نسوان يا كفره حرام عليكم ! يا خاله فلانه ميصحش ! يا خاله علانه عيب ! إتقى الله يا أم فلان ! . . ولكن دون جدوى ! بل ربما استطاع الرجال بشق النفس حفظ توازن النعش ومنعه من الوقوع.

يضيق الرجال الواقفون فى الشارع العمومى يطول استعدادهم للمشى منذ ارتفاع الصوات . يرتفع أكثر من صوت يقترح بأن يرسلوا للنساء الحاج « عبد البارى خلاف » ! . هو من كبار الأعيان فى البلدة ابن عم العمدة رأسا لكن الناس تحترم العمدة إكراما لخاطره فحسب مع أنك لو رأيته دون أن تعرفه فستظنه رجلا قليل الأدب سليط اللسان غليظ اللفظ خشن المنظر ! فلقد يبدو هكذا بالفعل لكننا نعرفه أرق الناس وأطيبهم قلبا ! مهزار كبير ! حلال بارع للمشاكل أكبر مشكلة وأعقد خناقة يحولها إلى نكتة ومسخرة يضحك لها الجميع حتى تصفو القلوب وتنمحى آثار الخلافات ! فإذا تغابى عليه أحد أو رفض مزاحه فيالواقعته السوداء ! تختفى فى الحال شخصية « عبد البارى خلاف » الضاحكة لتحل محلها شخصية ابن ليل عات شرير نظرته توقع الفارس من فوق كلمته الغاضبة موزونة تشرخ دماغ المتلامضين الأغبياء شخطته مرعبة لمن زلف لسانه بكلمة غير مقصودة فيها جرح له تهديده للشخص المتطاول المنفلت نذير بسوء العاقبة وعيده أمر بتحقيق المصير ! يشاع فى بلدتنا أنه له جنودا تعمل فى السر من بلدان بعيدة لكن بعض الخبثاء يصححون الإشاعة بأن هؤلاء الجنود المسحورين هم أبناء إخوته وأخواته وهم عدد يحتاج حصره لدفتر حصر كبير أما الطيبون فيصححون التصحيح بأن أولاد العائلة ـ بكل صراحة يا رجال ـ كلهم مكتملى التربية إذا وضعوا على الجرح يطيب لكنهم جميعا يقولون هذه الكلمة بخوف حقيقى تملقا لتلك القوة الخفية فى شخصية الحاج « عبد البارى » . .

يظهر الحاج « عبد البارى خلاف » يسحب عصاه التى هى فرع شجرة حناء غير مهذب . يقدم من حشد النساء الصاخب يمد عصاه يزغدهن بقسوة واحدة وراء الأخرى ، من تأخذ منهن زغدة تصرخ صرخة ألم حقيقية ترتد بعدها نحو الدار لا تجرؤ على فتح فمها بكلمة . فلما لم يبق إلا القليل منهن متشبثات بالنعش صار يوجه إليهن كلمات جارحة للحياء فى صيغة مزاج جاد تقشعر له الأبدان ترتفع بسببه النبابيت ربما البنادق لو تفوه به أحد غير الحاج « عبد البارى خلاف » الذى لا يتورع عن توجيه نفس المزاح لأمه وزوجه ولأى مخلوق يشاء ! والكل يدرك أنه لا يعنيه حقا بل ربما ضحكوا بصوت عال فيما الحديث الجارح موجه لذويهم : لستن جميعا أيها النسوان إلا أصحاب كهن ومهيصة كذابة ! أكان الميت أخا لكن يا قحباوات يا قليلات الدين !؟ محروقات أنتن على الميت إلى هذا الحد ؟! نحن أيضا رجال ونستطيع نسد العيون الفارغة ! هيا يا امرأة أنت وهى قبل أن أغرز هذه العصا فى . . عيونكن !! . فإذا هن لم يرتدعن فإنهن إذن يتمادين حبا فى سماع كلامه الجارح صار ينقر بعصاه على أصابع المتشبثات بالنعش حتى تتراح أيديهن جميعا ، فيروح يطوح بالعصا بحذاء النعش حتى يصنع مساحة فاصلة سرعان ما يحتلها الرجال وسرعان ما يمضى الولدان بالنعش يلتحق بهم الناس اثنين اثنين ثلاثا ثلاثا خمسا خمسا . يستقيم مشهد « الطلعة فى الشارع العمومى يتعاظم كلما أوغل فى المضى حيث تنتظره الجموح على النواصى وأمام المساجد . .

عند سفح ملاصق للمقابر يتوقف النعش فتتوقف الجموح يتفكك نظام الموكب يسيح الجميع فى الجميع والمقابر من خلفهم عالية كجبل داكن رمادى مطل على مزرعة تشغى بالدود البشرى . أمام النعش ليتوقف الشيخ « عبد المقصود ابو غلاب » حامل شهادة العالمية من الأزهر الشريف . يصطف الجمع خلفه فى عدة صفوف . يرفع يديه بحذاء أذنيه ينوى الصلاة صائحا : « الله اكبر » ، فترتفع من خلفه غابة كثيفة من الأيدى بحذاء الآذان هاتفة : « الله اكبر » ؛ هذه هى صلاة الجناز لا يركعون ولا يسجدون كما يفعلون فى المساجد لكن الشيخ « عبد المقصود » لا ينى بين كل حين وحين يرفع يديه بحذاء أذنيه هاتفا فى تكرار ورصانة وتأكيد : « الله اكبر » ، فيفعل الجميع مثله حتى يتلفت بعد وقت ليس بالقصير إلى اليمين مرة وإلى اليسار أخرى مرددا : « السلام عليكم . . السلام عليكم » ، فيحمل الأولاد النعش ثانية ويصعدون به تلة المقابر ونحن العيال فى المقدمة دائما . عند مقبرة مفتوحة الفوهة يتوقفون حيث يكون الشيخ « مرسى الخطيب » قد سبقهم وصار فى قلب الحفرة التى يتكوم على حوافيها التراب ، يمد ذراعيه على طولهما تنساب الجثة نحوهما مائلة بدماغها نحو فوهة الفسقية التى يتصاعد من جوفها مجهول غامض كئيب مخيف . تغيب الجثة بداخلها . هنا ترتفع الصيحة الأخيرة من بكاء ونحيب مروعين يبدأها الشبان ثم ما يلبث أن يشارك فيها العجائز والعيال تصير مناحة كبرى تصدح فيها الأصوات بالأهآهات المتقطعة والعبارات الغامضة المتآكلة فيما يكون « عنتر » و« جنوم » و« زناتة » قد شمروا عن سواعدهم وبالفئوس راحوا يهيلون التراب فوق الحفرة لتسويتها بالأرض وسط المظاهرة النائحة ؛ إلى أن يظهر كل من « عمر خطاب » و« عبد البارى خلاف » فينهرا الجميع ويذكراهم بالله وبأنهم مسلمين موحدين بالله . . فتبدأ جموعنا تتساقط وراء بعضها متهاوية من ارتفاع التلة فى الدحديرة إلى السفح المتصل بأرض البلدة ، حيث تمتلىء الشوارع والحوارى كلها بالرجال والنساء والعيال يمشون فى ذهول شارد أسيف . .

يتفرق البعض إلى بعض شئونهم يتجه البعض الآخر من فوره إلى مندرة العزاء ، حيث جىء بحصائر إضافية فرشت على أرض الشارع إستعدادا للطلعة الثالثة والختامية ، طلعة الصوانى ، وحيث جىء ـ كالعادة ـ بفقيه يقرأ القرآن من بلدة أخرى مجاورة مع أن فى بلدتنا فقهاء أشهر منه فى البلدان الأخرى وأحلى صوتا وأجمل ترتيلا ـ يجلس



الفقيه الغريب فى الداخل ينعم بالأشربة الساخنة والحفاوة البالغة فى حين راح فقيه البلدة ولعله « مصطفى ناصف » ـ الذى سيعمل مساعداً للفقيه الغريب ـ يقرأ بصوته الرنان الخلاب والحضور يخيم عليهم حزن متجهم بغبار المقابر يبدو عليهم السأم لا يكفون عن انتزاع الساعات من جيب الصديرى والنظر فيها خلسة ربما لتذكير الفقيه بأن وراءهم صلاة مغرب ربما احتاجت لوضوء جديد . .

أذان المغرب إيذان بطلوع الصوانى ، حيث يبدأ الصبايا من أبناء الدور البعيدة عن مندرة المعزى فى الخروج ، تظهر طلائعهن تنشر فى الجو رائحة الطعام الساخن بالسمن المقدوح والتقلية ثم ما تلبث الطلائع أن تتكاثر وتتكاثر تخرج الصبية من دارها حاملة الصينية العريضة فوق رأسها تنضم لها ابنة الجيران ، كل مجموعة صبايا من حى واحد أو حارة واحدة يتجمعن ليمضين معا ؛ تمتلىء الشوارع والحوارى بهن زرافات ووحدانا بوجوه صابحة كالورود وأجساد تتلعبط تحت الصوانى فى حيوية مبهجة تتقابل جماعات الصبايا على النواصى وعند تقاطعات الشوارع ينضم بعضهن إلى بعض تتعاظم جموعهن كأننا فى يوم عيد للصوانى تختال فيه الصبايا تتجه أطيافهن نحو مندرة العزاء يتوقفن على مقربة فسرعان ما تنضم إليهن جماعات قادمات من أطراف البلد البعيدة . .

يتجمع الرجال فى مندرة العزاء تفيض بهم يحتلون مساحة الشارع على امتداد طويل ورهط الصبايا متجمع فى ناحيتين متقابلتين . « إبراهيم الصالحى » صانع البرادع الدرويش فى الطريقة الشرنوبية ، و« طاهر الجرف » تاجر الحبوب والقطن الذى حج إلى بيت الله سبع حجات ، و« عبد القادر السعيد » الذى كان خياطا ونبذ المهنة واشتغل تومرجيا فى الوحدة الصحية . . ثلاثتهم ـ كالعادة دائما ـ يظهرون واقفين فى الشارع والباقى جلوس ، هم دون غيرهم كأنما باتفاق سرى ارتضى أهل البلدة أن يتعاملوا مع صباياهم وحريمهم حيث قد اشتهروا بحلاوة اللسان وعدم صدور العيبة منهم فضلا عن صلاحهم وحسن أخلاقهم وطهارة ذيلهم ؛ يختص كل من إبراهيم وطاهر بجانب فى حين يقف عبد القادر فى المنتصف ؛ يذهب الواحد منهم إلى حيث تقف الصبايا ، فما يكاد يقترب من الصبية حتى تهبط هى فى الأرض قليلا فيحمل عنها الصينية بين يديه يمضى بها فى حذر يسلمها لعبد القادر هامسا باسم صاحبها ، فيمضى بها إلى حيث يجلس صاحبها فيضعها أمامه ومن بجواره . ليس كل من ها هنا جاءته صينية باسمه من داره لكن الجميع ها هنا لابد أن يأكلوا ولابد لأهل الميت أن يأكلوا معهم حتى الشبع على الأقل مجاملة للصوانى . يحط على البلدة كلها صمت ونيس تتخلله أصوات المضغ الجماعى ورشف الشوربة وبرطمة بعض الآكلين وهم يستحثون بعضهم البعض على مزيد من الأكل . .

تبدأ طلائع الشبعانين خارجة على امتداد الصوانى إلى بقعة خلية حيث يوجد طست نحاسى يرتفع من وسطه قلب هرمى مخرم بخروم دقيقة له رأس مستوية بحواف توضع فوقها صابونة ، وثمة شاب لعله « رمضان » أو « على » يقف أمام الطست ممسكا بالإبريق النحاسى المملوء بالماء ؛ يتقرفص الرجل أمام الطست ممسكا بالصابونة يمررها بين يديه والماء يسيل عليها من بزبوز الإبريق . . ثمة طسوت وأباريق أخرى كثيرة هنا وهناك . فإذا الرجل من غسل يديه وفمه نهض ليجد فى انتظاره من يقدم له الفوطة ليجفف يديه بها . ثم تبدأ عملية رد الصوانى ، حيث يشرع كل من « طاهر الجرف » و« إبراهيم الصالحى » فى تزويد « عبد القادر السعيد » بها ، إذ يمسك بالصينية مناديا اسم صاحبها او اسم ابنه الكبير أو اسم الصبية نفسها إن كان مقربا من أهلها وذا عشم . .

ننطلق نحن العيال فى اثر الصوانى عائدين إلى دورنا مسرعين لعلنا نصيب شيئا مما تبقى على الصينية من لحوم نتناوله على عجل ونحن نمنى النفس بليلة ولا كل الليالى ، تضاء فيها الشوارع بالكلوبات المبهرة الضوء يرتفع صوت الفقيه القارىء بكلمات حميمة دافئة تتبين فيها كل نفس ذائقة الموت ويا أيتها النفس المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية .

٢٢ ● القاهرة ● العدد ٦٤ ● ١٥ اكتوبر ١٩٨٦م ● ١١ صفر ١٤٠٧هـ ●

« اعطنى مسرحا وخبزا . . اعطيك شعباً »
تلك المقولة التى صاح بها برنارد شو ذات يوم وظلت حلما يراود كل من تناول تلك الكلمة السحرية (المسرح) . . بين كل ارتعاشة واخرى للمسرح . . يصرخ كل من مسه سحر الكلمة . . ازمة المسرح ، محنته ، مشاكله . حسبناً . . ولكن القليل من يسأل . . أزمة من ؟ ولمَ ؟ وكيف ؟
كثير من المفاهيم تم تداولها حتى استهلكت . المسرح الجاد . . مسرح القطاع العام . . مسرح القطاع الخاص ، الابتذال وغيرها ولايتحدد اى مفهوم من تلك المفاهيم . ترى هل هناك أزمة بالفعل ؟ أم أن القائمين على الحركة المسرحية هم انفسهم المسئولين عنها ؟
لنحاول معا أن نتجول فى الكواليس بحثا عن الاسباب الحقيقية للمحنة . . ولنحاول أن نطرح بعض الحلول علنا نكون قد ساهمنا بشىء .

المسرح : ما هى المحنة ؟ وما هو الحل ؟

تحقيق
عصام عبد الله

احمد زكى ــ رئيس قطاع المسرح .

● ليس هناك أزمة مسرحية ولكن هناك غياب لحركة واعية تتمشى وفلسفة واتجاه كل فرقة مسرحية فالفرق المسرحية انشئت لكى يكون لكل منها اتجاه وهدف ، ولكن يبدو وانها تسير فى غير مسارها الصحيح . ولااحب ان يكون مسرح القطاع العام مسرحا روتينيا تقليديا متخفيا . نريد ان نحس طعم جماهير جديدة للمسرح . واصحاب كل مسرح هم وحدهم الذين يستطيعون التعرف على جمهور مسرحهم والوسائل التى تجتذب هذا الجمهور . واذا كان فى الامكان ان يتوجه المسرح الى تجمعات جماهيره فلابأس .

مثال : مسرح الشباب يستطيع الخوض فى تجمعات الشباب فى انحاء الجمهورية وهذه التجمعات تتمثل فى الجامعات والمدارس وتجمع الشباب العمالى .

المسرح التجريبى لابد ان يسعى الى اكتشاف طرق جديدة فى حرفية الاداء والاخراج والكتابة عن طريق التجريب الجاد والحديث فى كافة فروع المسرح .

والمسرح القومى يستطيع ان يحقق ذاته ووجوده بتناول متنوعات من الاداب المسرحية مصرية واجنبية ، كلاسيكية وحديثة . فليس صحيحا ان المسرح القومى هو مسرح تراث فقط ، وقس على ذلك باقى مسارح الدولة . هذا بخصوص المحور الفنى .

● والوضع الأمثل فى رأيى لتفادى كل الاخطاء المتراكمة فى قطاع المسرح هو وضع خطة لها فلسفة واضحة بشرط ان تكون عملية واقية وليست مثالية .

□ **وماذا عن العمالة التى تنتظر دورها من الفنانين ؟**

○ يمكن بالتنسيق مع وزارتى التربية والتعليم والتعليم العالى ان توزع هذه العمالة لتقوم بدورها فى المجال التعليمى ، وكذلك قصور الثقافة لأن هؤلاء فى رأيى ، هم الاساس فى تكوين جيل جديد من الشباب المسرحى وفى اكتشاف المواهب التى يمكن أن تصبح نجوما فى الغد . لأنه لامسرح جيد وحركة مسرحية جيدة بدون المسرح المدرسى الذى يبدأ من الابتدائى .

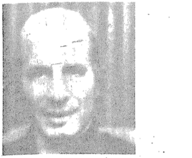
■ **يقال ان مسرح القطاع العام . . يقدم كل ماهو قديم ومستهلك لذا انصرف الجمهور عنه . . فما قولك ؟**

○ نعم . . ويسأل عن ذلك الفنانون والمسئولون عن المسرح . . وأنا اتساءل : **هل درسنا حقيقة جمهور المسرح العام او جمهور المسرح الخاص ؟**
هل حققنا دراسات ميدانية فيما يحبه الجمهور او لا يحبه ؟
اعتقد اننا لم ندرس شيئا وكل ما فى الأمر نشكو ونولول من انصراف الجمهور . .

■ **كيف نعيد للمسرح هيبته واحترامه ؟**

○ لابد من الغاء ضريبة الملاهى لأن الكلمة ذاتها تعطى انطباعا خاطئاً عن ان المسرح ملهى او مكان للتسلية من ناحية اخرى تكاليف المسرح وعادة ماتكون باهظة ولايقوى على تحمل اعباء الضرائب وما أشبهها .

نشر الوعى الثقافى بين الجمهور عن طريق الكتاب والفنانين والصحف والمجلات مع ايجاد نهضة مسرحية حقيقية مخلصة يشارك فيها كل مثقف للنهوض بالمسرح .



احمد زكى

حمدى أحمد ــ مدير المسرح الكوميدى .

○ يجب من البداية أن نحدد ما المقصود بكلمة « أزمة » . . فحين نقول إن هناك أزمة فى بعض السلع التموينية فمعنى ذلك أن هناك نقصا ما فى هذه السلعة أو تلك ، أما بخصوص المسرحى فلا توجد أزمة فى الانتاج المسرح ويكفى أن نذكر أن هناك ثلاثة قطاعات للمسرح فى مصر تعمل بكامل طاقتها وتقدم مواسم كاملة .
١ - القطاع التجارى(الخاص) ٢ - القطاع العام ٣ - قطاع الثقافة الجماهيرية .

ولكن سبب الأزمة يتمثل فى المقارنة الدائمة بين القطاع العام والقطاع الخاص وفى رأيى انها مقارنة ظالمة لأن لكل من القطاعين اتجاهه وهدفه وامكانياته .

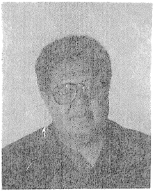
■ **أعتقد أن العملية المسرحية ليست كماً بقدر ماهى كيفاً ؟**

● نعم . . وذلك يقودنا بالضرورة إلى مناقشة بعض جوانب قضية المسرح . فمن ناحية نجد أن الدولة اليوم تمر بأزمة اقتصادية خانقة وهذا ينعكس على المسرح باعتباره قطاعا من قطاعات الدولة . وحين أقول أن المسرح يتأثر بالحالة الاقتصادية فليس معنى ذلك أن نقف كالبوم ننعى أطلال الماضى بل أعنى أن نعمل بجدية فى حدود الاقتصاد المتاح لنمر من هذه الأزمة بسلام . . فمثلاً بدلاً من أن

نقدم أربعة عروض فى العام ، نقدم عرضين فقط تعالج من خلالها موضوعات هادفة كالانفتاح الاستهلاكى والسلبية .... الخ وبأقل التكاليف ...

■ كيف ؟

● أن نحل ديكورات العرض المسرحى ونعيد تشغيلها فى عروض أخرى ، أن نفتح مسارحنا المهدمة ونعمل بها عروضاً ، فلو شغلنا كل طاقتنا المهدرة والقديمة فسوف نعيد للمسرح مكانته من ناحية وسوف يشعر المتفرج أننا بالفعل وفى ظل ظروفنا الراهنة نقدم له عملاً جاداً بأقل التكاليف وبذلك نغرس فيه حب الانتماء والإيجابية والمحافظة على المال العام .


عبد الغفار عودة

عبد الغفار عودة ــ مدير المسرح المتجول .

● الأزمة فى تصورى هى أزمة دولة وفنان . فالدولة غير مؤمنة بدور الثقافة والفن وبالتالى غير مؤمنة بالمسرح .

■ كيف .. والدولة رغم الظروف الاقتصادية الراهنة لازالت ترعى الثقافة والفنون وتدعم المسرح ؟

● أضرب لك عدة أمثلة توضح ذلك ..

ميزانية وزارة الثقافة لا تتعدى اثنين وثلاثين مليونا من الجنيهات وهو مبلغ ضئيل جداً بالمقارنة إلى ميزانيات الوزارات الأخرى ــ ناهيك عن دورها الرئيسى فى بناء عقل ووجدان الإنسان المصرى ــ يختص منها قطاع المسرح بأربعة ملايين فقط . فإذا قسمنا هذا المبلغ على خمسين مليون نسمة هو تعدادنا يصبح نصيب الفرد من الثقافة عامة ستين قرشاً سنوياً ، وفى مجال المسرح تسعة قروش فقط !

أمثلة أخرى .. تبعية الرقابة لوزارة الثقافة كجهة إدارية ليس لها قانونها الثابت ولا حصانة قضائية .

ــ التليفزيون كجهاز من أجهزة الدولة يفتح صدره للمسف والمبتذل من القطاع الخاص فى حين يغلق الأبواب فى وجه القطاع العام .

ــ الغاء وزارة الثقافة والاكتفاء بالمجلس الأعلى للثقافة والذى تعتبر قراراته مجرد توصيات لا يؤخذ بها .

ــ الغاء مجلة المسرح .

■ وماذا عن الفنان ؟

● الفنان فى ظل الظروف الاقتصادية الراهنة أصبح أمام أمرين لا ثالث لهما : أما أن يترك المسرح ويتجه إلى البترودراما (التمثيل فى الدول العربية) أو التليفزيون أو السينما ، وإما أن يتقوقع ويحبط تارة أو يكلح ويناضل تارة أخرى .

وأحب أن ألخص هذه المعادلة الصعبة بين الدولة والفنان : ــ

اذا أرادت الدولة مسرحاً وأراد الفنان رغم كل الظروف حصلت نهضة مسرحية

واذا أرادت الدولة مسرحاً وتخلى الفنان يحصل فن مبهر خال من المضمون

واذا رفضت الدولة المسرح وأراد الفنان يحصل مسرح فقير ، غنى فى المضمون

أما اذا هربت الدولة وهرب الفنان وصلنا إلى ما نحن فيه .


محمود الحديني

محمود الحديني ــ مدير المسرح الحديث .

● أعتقد أن الأزمة ليست اقتصادية والدليل على ذلك أن الدولة فى ظل الظروف الاقتصادية الصعبة لا زالت تدعم المسرح وهو موقف نبيل من الدولة . وللعلم هذا لا يحدث فى أى دولة سواء فى الغرب أو فى الشرق . فالدولة تخسر سنوياً ملايين الجنيهات فى قطاع المسرح فقط .

■ كيف ؟

● منذ ثلاث سنوات عملت حسبة ونسبة لانتاجى فى المسرح الحديث من ديكور وخامات وأجور فنانين وعاملين وأجر المسرح اليومى ، فوجدت أن الدولة تدعم تذكرة المسرح بما يقرب من أربعة وأربعين جنيها فى حين أن أغلى تذكرة عندى هى ثلاثة جنيهات فقط ! وهذا الرقم منذ ثلاث سنوات فما بالك اليوم . أى أن الدولة تدعم المسرح أكثر من رغيف العيش !

وأرجو أن تكتب على لسانى هذا السؤال .. الدعم المسرحى لمن ؟ لمن مسرح الدولة ؟ اذا كانت العروض تقدم بلا جمهور لعدة أشهر .. لمصلحة من هذا ؟

■ هل تعتقد أن نوعية المعروض فى مسارح الدولة هو المسئول عن انصراف الجمهور عن المسرح ؟

● لا .. اطلاقاً .. فالمسألة أكبر من ذلك وتشارك فيها عدة أجهزة للأسف هى أجهزة الدولة فهناك انفصال بين الأجهزة وبعضها ، مثل وزارة التعليم العالى والتربية والتعليم والشباب والرياضة والقوى العاملة والنقابات المختلفة .. ووزارة الثقافة . فلو أن كل وزارة من هذه الوزارات فكرت فى عمل يوم ثقافى تزور فيه بموظفيها وعمالها وطلابها مسرحا من مسارح الدولة كل شهر مقابل ثمن رمزى للتذكرة لا نتعشت الحركة المسرحية ومن ورائها الاقتصاد المسرحى ، ومن ثم نستطيع أن نوفر للدولة مبالغ طائلة تخسرها كل عام ، بالإضافة إلى توصيل رسالتنا الثقافية والتربوية لأكبر عدد ممكن من

● على المثقفين أن يرفعوا شعار « من لايعمل لايأكل) حتى ننتج ونتقدم .

● التلفزيون يساهم بشكل مباشر فى هدم مسرح الدولة ، وعروضه فى الغالب مشوهة او مضللة .

● المسرح التجريبى لابد له أن يسعى الى اكتشاف طرق جديدة فى حرفية الاداء الاخراج والكتابة .

● احمد زكى : صدقنى .. إن كثيراً من المواطنين لايعرفون الفرق بين المسرح والتلفزيون .



سميحة أيوب

مستحقى الدعم الحقيقى . وفى هذه الحالة نكون فى غنى عن الدعاية والاعلان أو الكلام عن أزمة المسرح .

من ناحية أخرى تجد أن التليفزيون يساهم بشكل مباشر فى هدم مسرح الدولة ، فلا يعرض شيئاً للقطاع العام واذا عرض شيئاً فكل ثلاث سنوات أو أكثر ، وغالباً ما يكون مشوهاً أو مضللا .

■ اتفق معك تماماً . . ولكن اعتقد أن مسألة التنسيق بين الأجهزة المختلفة ووزارة الثقافة هى مسألة إدارية بحتة . . أين دور الفنان فى هذه الأزمة ؟

● أنا لم أبرىء الفنان . . فلا مسرح بدون فنان . . ولكن المسألة تحتاج إلى اعادة نظر فى وضع الفنان كموظف فى مسرح الدولة . . فلا يعقل أن تقدم الدولة للفنان مرتباً ومعاشاً وتكفل له حياة كريمة قدر طاقتها ، وأن يتخلى الفنان بعد ذلك عن الدولة . . ولـلأسف الشديد هذا يحدث من ممثلين كثيرين . . فتجدهم مصرين على تقاضى مرتباتهم من الدولة دون عطاء أو عمل . . وتلك مشكلة كبيرة أرجو أن تبحثها وزارة الثقافة حتى لا نفقد البقية الباقية من فنانى الدولة وبالتالى مسرح الدولة .

سميحة أيوب ــ مديرة المسرح القومى .

● بالتأكيد هى أزمة الممثل وأزمة المناخ العام الذى أفسد بالمسرح الإنفتاحى . . فترك فنان الدولة عشقه الحقيقى وهو المسرح تحت اغراء المادة وهو كبير جداً . وبالتالى انحسر المسرح وأصبحت هناك تنازلات كثيرة يقدمها فى مقابل أن يستمر . فالمسرح كأى مؤسسة من مؤسسات الدولة تأثر بالظروف الاقتصادية التى تمر بها الدولة ومن ثم انصرف عدد كبير من الممثلين والمؤلفين والمخرجين إلى قطاعات أخرى كالتليفزيون والمسرح التجارى والدول العربية سعياً للرزق ، ويكفى أن تعرف أن أعظم مؤلف يتقاضى عن مسرحيته فى المسرح القومى أربعة آلاف جنيه فقط فى حين يتقاضى على الحلقة الواحدة فى مسلسل تليفزيونى ألف جنيه !

واعتقد أن حل هذه الأزمة اقتصادى بحت . . ولكن ليس معنى ذلك أن ننتظر ونوقف الحركة المسرحية حتى تنفرج الأزمة ، بل علينا جميعاً أن نقتحمها بالحلول البناءة . . فنوازن بين مجالات الرزق المختلفة وبين مسرح الدولة بينمصالحنا الشخصية والصالح العام الذى هو جزء من ضميرنا ووطنيتنا .

سمير عبد الباقي كاتب مسرحي .

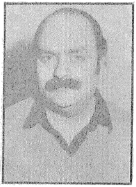
● كلمة أزمة أصبحت تطلق على سبيل العادة فهناك أزمة مواصلات وأزمة إسكان وأزمة رغيف العيش ..... الخ . اما فى المسرح فلا توجد أزمة ولكنها محنة !

■ ماذا تقصد بكلمة محْنة ؟

● أقصد أن هناك مسرحاً وهناك حركة مسرحية ولكن بلا توجه عام أو فلسفة معينة .. وإذا فتشت عن ذلك فستجد أن الحياة الثقافية كلها من كتاب ومسرح وسينما ... الخ بلا توجه .. ويرجع ذلك إلى أن القيادة الفكرية والسياسية فى المجتمع ليس فى ذهنها فلسفة واضحة المعالم أو خطة أو رسالة معينة يمكن أن يقف المثقفون عليها بما فيهم رجال المسرح . وأقولها بصراحة الدولة لا تريد مسرحا لأن المسرح موجب للقلق والإثارة .

■ أثرت فى حديثك جملة غاية فى الاهمية .. وهى أن الدولة لا تريد مسرحاً .. ماذا تعنى بذلك ؟

● أعنى أن ميزانية المسرح قليلة جداً .. وسائل الإعلام عن المسرح كل همها التعتيم الإعلامى على مسارح الدولة .. الرقابة إرهابية .. لا توافق على الجاد والأصيل وإذا وافقت فهى تتربص بك .. فالمسألة أولاً وأخيراً فى أيدى مسئولى الدولة .



سمير عبد الباقى



نهاد صليحه

أ . د/نهاد صليحة .. ناقد مسرحى .

● لا أعتقد أن هناك ما يسمى بمحنة أو أزمة فى مجال النشاط المسرحى فى مصر . سواء من ناحية التأليف أو الإخراج أو الجوانب الفنية الأخرى ، إذ أن هناك عدد هائل من المواهب الإبداعية التى تعمل الآن فى المسرح المصرى ـ لكن هناك ما يسمى بالمشكلة ، والمشكلة تكمن فى عدم وجود هياكل تنظيمية صحيحة من شأنها أن توفر المناخ الملائم لاطلاق هذه الملكات الإبداعية ، فالمسرح يعانى أساساً من البيروقراطية ، وكان هناك مشروع بسيط لإستقلال المسارح الرئيسية مثل القومى والطليعة والكوميدى وتحويلها إلى بيوت فنية ولكن هذا المشروع تعثر . كذلك نجد أن البيروقراطية تعوق مسار المسرح الاقليمى فى جهاز الثقافة الجماهيرية ، وإلى جانب البيروقراطية يكمن جانب هام من المشكلة فى عدم وجود قاعدة مسرحية شعبية عريضة سواء عن طريق المسرح المدرسى أو ما يمكن تسميته بمسرح « الحى » ، فليس من الممكن أن نتصور وجود قمم شامخة فى هذا المجال دون أن تتوفر القواعد الشعبية لها .

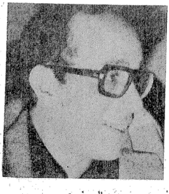
سمير العصفورى ـ مدير مسرح الطليعة .

● أرفض الحديث فى هذا الموضوع لأن المسألة أصبحت مملة فنحن ندور فى حلقة مفرغة أزمة المسرح أزمة الثقافة أزمة فكر عام .. كلها أزمات بلا حل ولا سبيل فى الامكان لعمل أفضل مما كان .

وفى رأيى بدلاً من مناقشة هذا الموضوع أن نناقش أزمة القيم والمفاهيم الأساسية للمجتمع وبعد ذلك يمكن أن نناقش مشكلة المسرح . فالمسألة يا سيدى أكبر بكثير مما نتخيل ونتصور .

■ أرجو أن توضح كلامك؟

● أقول فى جملة واحدة .. عقل المجتمع مشتت وممزق بين لقمة العيش والأزمات الاقتصادية فحين نستطيع أن نحل له ابسط أمور حياته ، يمكن بعد ذلك أن نقدم له مسرحاً !



سمير العصفورى

سياحة فنية

د. نهاد صليحة

لندن :
مهرجان مسرحى دائم

إذا كانت مدينة إدنبره باسكتلنده هى كعبة عشاق المسرح فى العالم الآن بسبب مهرجانها المسرحى ، فإن مدينة لندن بانجلترا تظل دائماً قلعة المسرح العتيقة دون حاجة إلى مهرجانات . بل أن الزائر لها يذهل لكم وتنوع العروض المسرحية بها حتى ليظن المدينة فى مهرجان مسرحى دائم يحوى القديم والجديد والتقليدى والغريب . ولنتوقف فى سياحتنا المسرحية أولاً عند مسرح صغير يسمى (بوش) ولندلف إلى قاعته لنلتقى بمجموعة من السجينات السابقات يقدمن فناً ناضجاً رائعاً .

الحدث الدرامى فى المسرحية حدث نفسى بالدرجة الأولى ، يتفجر من خلال صراع الشخصيات مع المكان والزمن ومع بعضهم البعض

« فتيات الحديقة »
من السجن إلى المسرح

فتيات الحديقة هو اسم المسرحية التى تعرض الآن فى مسرح (بوش) وهى مسرحية طويلة من فصلين لكاتبة جديدة شجاعة تحدث قدرها المؤلم وبحثت عن النور فى أعماق الظلام حتى وجدته والكاتبة هى السجينة السابقة (جاكلين هولبارا) التى بدأت رحلتها مع المسرح منذ ثمانية أعوام حين فازت بجائزة (كوستلر) فى الفن التى تمنح سنوياً لأحسن عمل فنى يبدعه سجين ، وكانت قد تقدمت لنيل الجائزة بمسرحية قصيدة من فصل واحد .

وكانت الجائزة بذرة أمل أنبتت مشروع حياة جديدة . فبمجرد أن خرجت « جاكلين » من السجن كونت فرقة مسرحية متجولة من السجينات السابقات وأطلقت عليها اسم « كلين بريك » (Clean Break) الذى يعنى بداية جديدة أو فرصة جديدة بعيداً عن أشباح الماضى . وكانت هذه الفرقة بداية حقيقية بالفعل لحياة جديدة خلاقة أبدعت فيها (جالكين هوبارا) عدداً من الأعمال المسرحية والتلفزيونية القصيرة تنم عن موهبة صادقة وحس مسرحى ناضج يجعلنا نتوقع أن تماثل شهرتها يوماً ما شهرة سجين سابق غدا كاتباً مسرحياً لامعاً هو (جو أورتون) .

ومسرحية فتيات الحديقة هى أول مسرحية طويلة تكتبها (جاكلين هولبارا) لفرقتها لتصور فيها تجربة السجن بأبعادها ودلالاتها المختلفة ،

المادية والنفسية ، من وجهة نظر المرأة . وتحمل المسرحية فى ظاهرها ملامح عديدة من المسرح الطبيعى فهى لا تحوى حبكة بالمعنى المفهوم ولا تحكى قصة بل تقدم صورة تفصيلية واقعية دقيقة ، تقترب أحياناً من روح الوثائقية ، لشريحة كاملة من الحياة فى الحضيض هى حياة السجن ، وذلك من خلال تتبع حياة وعلاقات خمس سجينات خلال أحد فصول الصيف ، فالأحداث تبدأ مع بداية الصيف بوعد بالافراج عن واحدة منهن وتنتهى بانتهائه وبالإفراج عن أخرى . ولكن بالرغم من دقة وصدق الصورة المؤلمة التى تسجلها المؤلفة ــ وهى دقة نابعة من واقع تجربتها الشخصية ــ إلا أن مسرحية فتيات الحديقة لا تقدم صورة تسجيلية تحليلية لشريحة من الحياة على النهج الطبيعى بقدر ما تصور « حالة إنسانية » ، فهى لا تكتفى برصد الواقع الخارجى فى تأثيره على الوجود المادى للإنسان بل تركز بالدرجة الأولى على التجربة النفسية للإنسان فى تفاعله مع الواقع المادى الخارجى . لذلك نجد أن الحدث الدرامى فى المسرحية ــ رغم مسحتها « الطبيعية » الظاهرية ــ هو حدث نفسى بالدرجة الأولى ، يتفجر من خلال صراع الشخصيات مع المكان والزمن ومع بعضهن البعض . فهناك صراع كل امرأة من السجينات الخمس مع بيئة أو محيط السجن وهو صراع يكشف خليطا من المشاعر المتباينة ، المتناقضة ، التى تجمع بين التعلق الهروبى بالمكان الذى يعزل الفرد عن المجتمع ، وبالأمان ، وبين الاختناق والتبرم والخوف والثورة . ثم هناك صراع كل شخصية مع الزمن ــ أى علاقة كل امرأة بماضيها وحاضرها ومستقبلها ، وهى علاقات تفجر كماً هائلاً من الحالات الوجدانية المتباينة ، فالماضى يعنى الحنين والندم والذكرى ، والحاضر يتأرجح بين الإنتظار والملل والتوقع ، والمستقبل يفجر الأمل والقلق والتخوف . وهناك أيضا الصراع الذى ينشب من العلاقات الإنسانية المتشابكة التى تربط هؤلاء النسوة اللائى ألقت بهن الأقدار فى هذا السجن العتيق لفترة ، وهى علاقات نسيجها القسوة والحنان ، والرقة والعنف ، والحب والكراهية ، والإخلاص والخيانة ، والأنانية الفردية والتضامن الجماعى ، وأيضا الجشع والغيرة المدمرة .

وتقدم لنا الكاتبة هذا النسيج الدرامى المعقد من خلال حوار واقعى ، ذكى ، خفيف الظل ، ينحو إلى الشاعرية فى مواطن كثيرة ولا يخلو من السخرية ، ينتقل بنا من صراع إلى آخر ومن حالة شعورية إلى أخرى فى تسلسل فنى مقنع ينبع من المنطق الداخلى لنسيج العلاقات المتشابكة فى تطورها وتصاعدها .

ورغم جدية التجربة أو الحالة الإنسانية التى تعرض لها الكاتبة ، ورغم الأعماق المأساوية التى تتكشف لنا ، إلا أن المسرحية تحوى



مشهد من فتيات الحديقة

جرعات كبيرة من الكوميديا التى توظفها الكاتبة توظيفاً درامياً ذكياً . فمشاهد العنف مثلاً تفجر أحياناً كماً كبيراً من الضحك كما تفعل مشاهد « الضرب » فى الهزليات . وربما كان هذا من طبيعة الأحوال ، فمشهد امرأتين تتعاركان مشهد كوميدى بطبعه . ولكن الكوميديا هنا تزيد ــ رغم الضحك ــ من إحساس المتفرج بقسوة الواقع الذى تحياه الشخصيات ، فالعنف هنا يدور فى مكان مغلق لا يمكن الفرار منه هو عنف على الإنسان أن يقبله ويتعايش معه . وتمتلىء المسرحية أيضا بالتعليقات الفكاهية الساخرة التى تجىء على لسان الشخصيات كوسيلة للتنفيس عن المرارة أو الدفاع عن النفس . ولكن الكوميديا فى هذه المسرحية تحمل فى كل الأحيان ، ومهما علت نبرتها ، رنة حزن لا تخطئها الأذن .

وقد نجح مخرج المسرحية (سايمون ستوكس) فى تفهم هذا النص النسائى الحساس ، والنفاذ إلى روحه ، فجاء إخراجه بسيطاً ومعبراً ، خالياً من البهرجة والحيل وفرد العضلات الإخراجية . كذلك تميز الديكور الذى صممه (جيف روز) فى منظرين مزدوجين أحدهما يمثل حديقة السجن التى تعمل بها السجينات والآخر حجرة صغيرة خانقة بالحديقة لحفظ الأدوات الزراعية ــ تميز هذا الديكور بالبساطة الشديدة والفاعلية الدرامية . أما الممثلات السجينات السابقات فكن حقاً رائعات وكان مستوى الأداء الصوتى والحركى والانفعالى متميزاً لدرجة تغرينا بأن ننصح بعض خريجى معاهد التمثيل بالذهاب إلى السجن لإتقان هذا الفن .

مسرح الرويال كورت : « نساء وشقيقات » وعرض نسائى آخر

وفى قاعة مسرح (ثيير أب ستيرز) التابعة لمسرح (الرويال كورت) نلتقى بمجموعة أخرى من المواهب المسرحية النسائية الشابة التى تقدم

نجح سايمون ستوكى مخرج المسرحية فى تفهم النص والنفاذ إلى روحه

●

جاكلين هولبارا تصور فى مسرحيتها (فتيات الحديقة) تجربة السجن بأبعادهاودلالاتها المختلفة المادية والفنية من وجهة نظر المرأة .

لنا مسرحية نساء وشقيقات من خلال فرقة الشباب التى كونها مسرح (الرويال كورت) لتمنح الهواة من الجنسين بين سن ١٨ و ٢٥ الفرصة لممارسة الفن المسرحى تأليفا وتمثيلا واخراجا وديكورا وتقديم تجاربهم الجيدة إلى الجمهور .

ومسرحية نساء وشقيقات تتناول الصراع الذى خاضته المرأة فى القرن التاسع عشر دفاعا عن حقوقها وحقوق الملونين فى أمريكا فى الفترة التى سبقت وتلت الحرب الأهلية ، وتعرض مراحل هذا الصراع بصورة وثائقية فى سلسلة من المشاهد التاريخية لأشهر المؤتمرات والمظاهرات التى عقدتها النساء آنذاك تتخللها بعض المشاهد ، الحوارية بين امرأة زنجية وامرأة بيضاء وظيفتها ربط الأحداث التاريخية والتعليق عليها .

ويحمل النص المسرحى (الذى قامت بتجميع الوثائق له وكتابته ثلاث فتيات من شباب الفرقة) عيوب التجربة المسرحية الأولى فى حماسة المبالغ بعض الشىء للمرأة وتصويره المثالى لها ، وفى الحوار الخطابى المفتعل ــ وقد نجحت المخرجة الشابة (إليزا دودجسون) فى التغلب على هذه العيوب إلى حد كبير عن طريق التشكيل المسرحى الجيد ، خاصة فى المشاهد الجماعية العامة ، والصورة المسرحية البليغة ، خاصة فى المشهد الإفتتاحى الذى نرى فيه امرأة سوداء تتجه إلى خلفية المسرح لتفتح نافذتين يتدفق منهما ضوء باهر يكشف عن وجود امرأة بيضاء فى الحجرة ، ثم تجلس المرأتان أمام النافذتين وتبدآن فى اجترار ذكريات كفاحهما المرير ، ثم فى المشهد الختامى الذى نرى فيه لنافذتين مغلقتين وتجلس المرأتان فى صمت تحدقان فى الظلام . كذلك استخدمت المخرجة الإنشاد الكورالى بصورة بالغة التأثير خاصة فى مشهد نشيد التحرير الذى نادى بالمساواة بين الأجناس وبين المرأة والرجل باعتبارها قضية واحدة وهى قضية كرامة الإنسان .

« الحصان » راقصاً

ويستضيف مسرح (الكوليسيام) فرقة أمريكية راقصة هى فرقة (هارلم) (Dance Theatre of Harlem) التى تعرض لأول مرة باليها معداً عن مساحية للكاتب البريطانى (بيتر شافر) وهى مسرحية الحصان (Equus) (التى أعدها وأخرجها لمسرح الغرفة بالقاهرة حديثا المخرج الشاب عمرو دواره) . والمسرحية الأصلية تدور حول محاولات طبيب نفسانى اكتشاف الدوافع التى جعلت شابا صغيرا يرتكب حادثة بشعة هى فقأ عيون مجموعة من الخيول فى أحد « الاسطبلات » . ولا ندرى ما الذى دفع فرقة باليه هارلم إلى اختيار هذا النص المسرحى المعقد الذى يعتمد على جلسات التحليل النفسى بالدرجة الأولى لإعداده فى شكل باليه . فرغم محاولات (دومى رايتر سوفر) مصمم الباليه ، و (ولفريد جوزيف) مصمم الموسيقى ترجمة المسرحية إلى حركة ونغمة معبرة إلا أن العرض جاء غامضاً فى مجموعة يصعب فهمه على من لم يقرأ النص المسرحى الأصلى . كذلك أغفل الباليه بعدا هاما من أبعاد النص الأصلى وهو التحول الذى يطرأ على شخصية المحلل النفسى أثناء جلسات التحليل النفسى إذ يبدأ فى اكتشاف نفسه من خلال محاولاته فهم شخصية الشاب .

غريزة القتل

وعلى مسرح (بنتا ميترز) يقدم لنا (فرانك هاوزر) فى قالب يقرب من المسرحية البوليسية دراسة فى العلاقة بين المحقق والمتهم تذكرنا بعض الشىء بالعلاقة بين المتهم (راسكولنيكوف) والمحقق فى مسرحية الجريمة والعقاب التى أعدها (أندريه فايدا) عن رواية (دوستويفسكى) والتى تحدثنا عنها فى الشهر الماضى . فالمسرحية تبدأ بجريمة قتل فتاة فى الخامسة عشر بعد حفلة صاخبة . ويكتشف البوليس شخصا قد أضاف مادة سامة لمسحوق الهيروين الذى كانت تتعاطاه . وتحوم الشكوك حول أخوين عاطلين أحدهما قواد فاشل والآخر ملاكم فاشل ولكن تربطهما علاقة أخوية وثيقة وحب عميق . ويبدأ المفتش (سكينر) فى التحقيق مع الأخوين فى سلسلة من المواجهات الدرامية القوية نكتشف من خلالها أن المحقق لا يكاد يختلف عن المتهمين الماثلين أمامه ، فهو رجل يمتلك غريزة القتل مثل المجرمين ولكنه يستخدم فى اشباعها سلاح القانون . إن المحقق فى المسرحية لا يعنيه اكتشاف الحقيقة بقدر ما يعنيه تدمير العلاقة بين الأخوين ودفع أحدهما لخيانة الآخر . فهذا هو هدفه الحقيقى ولذته الكبرى ووسيلته فى الانتقام من ماضيه الذى كان يشبه حياة الأخوين ، فهو يدمر ماضيه فى شخصيهما . إن الصراع الدرامى فى المسرحية بين المتهمين والمحقق لا يكشف لنا لغز الجريمة الفعلية بل ينزع القناع عن شخصية المحقق لنرى خلف القناع مجرما آخر ، ويؤدى إلى جريمة قتل معنوى وأخلاقى حين يفلح المحقق فى إغراء أحد الأخوين باتهام الآخر .

« دانتون » مرة أخرى

يبدو أن الممثل البريطانى (برايان كوكس) قد تخصص فى أداء شخصية (دانتون) صديق وحليف القائد الفرنسى الشهير (روبسبيير) إبان الثورة الفرنسية ، والذى اختلف معه (روبسبيير) فيما بعد وأرسله إلى الجيلوتين ليلقى حتفه . ففى عام ١٩٨٢ م مثّل (كوكس) دور (دانتون) عندما عرض المسرح القومى مسرحية

اليوت فى حفلة الكوكيتل خلق تركيبة مسرحية تجارية صاغ من خلالها رؤيته الفلسفية الدينية



بريان كوكس فى دور دانتون

(بوكنر) الشهيرة موت دانتون . والآن يلعب (كوكس) نفس الشخصية ولكن فى مسرحية جديدة لكاتبة المسرحية (بام جيمز) تقدمها فرقة شكسبير الملكية على مسرح (الباربيكان) . وقد اعتمدت المؤلفة فى كتابة مسرحيتها على مؤلف تاريخى عن هذا البطل الفرنسى للكاتبة البولندية ستانيسلافا بريسفسكا) ورغم الإطار التاريخى العام للمسرحية إلا أن الكاتبة تركز أساسا على العلاقة بين (دانتون) وصديقه اللدود (روبسبير) وتترجم صراعهما إلى صراع بين الحياة فى نسبيتها والمثل المجردة فى جمودها وتنتصر لحسية (دانتون) وضعفه الإنسانى مفضلة إياه على مثالية (روبسبير) التى تجرده من انسانيته .

ربرتوار

وإذا مل السائح التجارب الجديدة ، أو أزعجه هذا الغزو النسائى المكثف ـ تأليفاً وإخراجاً ـ للمسرح البريطانى الحديث ، واشتاق إلى مسرحيات الربرتوار فعليه أن يتجه إلى مسرح (فينكس) ليشاهد مسرحية (ت . س . اليوت) الشعرية حفلة الكوكتيل التى كتبها عام ١٩٤٩ م إبان حركة إحياء المسرح الشعرى التى لم تدم طويلا . وكانت حفلة الكوكتيل ثالث دراما شعرية يقدمها (اليوت) للمسرح بعد مسرحيتى . جريمة قتل فى الكاتدرائية ، واجتماع شمل العائلة ، وحاول (اليوت) فى مسرحيته الثالثة أن يبتعد بمسرحه الشعرى عن التاريخ (إذا كانت مسرحيته الأولى معالجة لمقتل رجل الدين توماس بيكيت) وعن الأسطورة (إذ كان قد استخدم أسطورة بيت أجا ممنون التى صاغها الكاتب اليونانى القديم ايسخيلوس من قبله فى ثلاثيته المسرحية المسماة الأورستا) . وكان هدف (اليوت) أن يضيق الهوة بين المسرح الشعرى والمسرح التجارى ليضمن لمسرحيته اقبالا جماهيريا ، وتوصل إلى معادلة تمثل حلا مسرحياً وسطاً فاستخدم إطارا واقعياً صرفاً (حجرة المعيشة فى بيت براجوازى عادى ثم عيادة محلل نفسانى) وحبكة تقليدية متكررة (ثالوث الزوج والزوجة والعشيقة ، بل وأضاف عشيقا للزوجة) وأدخل بعضا من حيل المسرحية البوليسية فالمسرحية تبدأ باختفاء الزوجة وتنتهى باختفاء العشيقة وهكذا خلق تركيبة مسرحية تجارية صاغ من خلالها رؤيته الفلسفية الدينية التى تقول أن الحل لمتاعب العصر النفسية لا يكمن فى العيادة النفسية بل فى الدين وأن العلاج الناجع للإنهيار العصبى هو الإيمان الذى يقترب من الصوفية . وهكذا نجد المحلل النفسى فى المسرحية يتحول إلى رجل دين بينما تتجه العشيقة (سيليا) إلى أعماق غابات أفريقيا مع بعثة من المبشرين بحثاً عن الخلاص الروحى فتموت ميتة شنيعة (إذ يأكلها النمل المتوحش) يصورها اليوت كتجربة صوفية .

وقد اختار المخرج (جون دكستر) هذه المسرحية لتكون بداية نشاط فرقته المسرحية الجديدة التى ضم إليها مجموعة من المواهب التمثيلية الفذة مثل (أليك ماكوين) ، و(روبرت اديسون) ، و (شيلا ألين) التى تلعب دور الزوجة ، و (سايمسون وورد) الزوج ، و (شيلا جيشى) العشيقة . وصمم ديكور المسرحية (برايان فاهى) .

وإذا أراد السائح المسرحى المزيد من مسرحيات الربرتوار فعليه أن يتوجه إلى مسرح (ليريك ستوديو) فى حى (هامر شميث) ليشاهد عرضا جديداً لمسرحية شكسبير الخالدة روميو وجوليت التى يخرجها ويقوم بدور روميو فيها (كينيث برانا) وتمثل فيها (سامانثا بوند) دور جولييت . أو يستطيع أن يذهب إلى مسرح (هاى ماركت) ليشاهد الممثل السينمائى العالمى (جاك ليمون) يضطلع ببطولة مسرحية الكاتب الأمريكى (يوجين أونيل) رحلة يوم طويل حتى الليل . ورغم موهبة (جاك ليمون) الكوميدية الرائعة إلا أنه يبدو بعد (لورانس أو ليفييه) الذى أدى نفس الدور حديثا فى عرض تلفزيونى للمسرحية مثل الماء بعد النبيذ المعتق .

الحرب الأهلية الايرلندية

وعلى مسرح (هامستيد) يقدم الكاتب الكاثوليكى (فرانك ماك جينيس) رؤية نقدية فى الحرب الأهلية الدينية الدائرة فى أيرلنده الشمالية من خلال قصة ثمانية من أبناء (ألستر) يتطوعون فى الحرب العالمية الأولى ويموتون جميعا فى فرنسا عدا واحد يستدعى أشباح هؤلاء المحاربين من أبناء مدينة (ألستر) ليكشف لنا حقيقة الحرب الدائرة الآن وليقول لنا أن الحرب الحالية ترتكب باسم الشعارات الدينية ولكنها فى حقيقة الأمر ممارسة لغريزة القتل وسفك الدم تتخفى تحت قناع نبيل . ورغم أن (ماك جينيس) يكتب نثرا عاميا إلا أن مسرحه يتمتع بخاصية شعرية تنبع من بنائه الدرامى الحساس . وإذا كان (اليوت) يمثل تجربة المسرح الشعرى الحديث فإن (جينيس) يتفوق عليه فى شعر المسرح ـ أى شعر التركيبة المسرحية ، لا شعر الكلمة .



ترويض النمرة .. واستلهام التراث

د. جمال عبد الناصر

٧٠ ● القاهرة ● العدد ٦٤ ● ١٥ أكتوبر ١٩٨٦م ● ١١ صفر ١٤٠٧هـ ●

ما من باحث يتناول مسرحية « شكسبير الكوميدية » ترويض النمرة ، إلا ويرجع موضوعها الأساسى ــ ألا وهو مشكلة المرأة المتمردة إلى مصادر تراثية كانت معروفة لدى الكاتب فى صورة أعمال درامية وقصص وحكايات من الأدب الشعبى . وهذا أمر بدهى إلى حد كبير ، فالمشكلة قديمة قدم (حواء) و(آدم) . فإذا ما رجعنا إلى المسرحيات الدينية أو بمعنى أدق إلى جذور المسرح الإنجليزى فسنجد الكثير من المواقف التى تمسرح الصراع الأبدى بين الزوج وزوجته الناجم عن حدة طباع الأخيرة . فنحن نجد على سبيل المثال مسرحيتى « نوح وزوجته » و« الطوفان » تضعان بين أيدينا موقفا تقليديا من العصور الوسطى ، بطلاه الزوج المغلوب على أمره وامرأته المشاكسة . فعندما لا يستطيع (نوح) أن يقنع زوجته باصطحابه ، يلجأ هو وأولاده إلى استخدام العنف كى يرغمها على الصعود إلى الفلك . إلا أن زوجته ظلت تلكزه وتضربه حتى صاح كلاهما لاهثين :

نوح : فلنوقف هذا العراك ، كاد ظهرى أن ينشطر شطرين .

زوجته : لقد شبعت ضربا حتى انهار جسدى .

(الطوفان : ٤٠٠ - ٤٠٣)

هذا موقف ساخر وبسيط فى الوقت نفسه ، فهو يعتمد على حدث مفاجىء وسوقى يبعث على الضحك . فصورة زوجة (نوح) وهى توجه إلى أذنى زوجها العديد من اللكمات السريعة ، مما يضطر الأخير إلى الاستعانة بـ (حام) و(سام) و(يافث) لجرها عنوة إلى القارب ، يثير الضحك بكل تأكيد إلا أن الدافع الأساسى لهذا الحدث هو شراسة الزوجة وسوء طبعها .

مثل هذه المواقف التى تجسد شخصية المرأة المتسلطة وزوجها الضعيف الإرادة ، تتكرر تباعا فى تاريخ انجلترا الأدبى حتى زمن شكسبير . فهناك قصة (توم تيلور) الذى يبعث فى طلب صديق كى يضرب زوجته التى ضاق بها ذرعا ولا يستطيع السيطرة عليها بمفرده . وهناك القصص المرحة التى مهدت الطريق إلى (كانتربرى) عند (تشوسر) وأخرى عن العصر الفيكتورى مثل « مائة حكاية مرحة » وهناك المسرحية المدرسية الهادفة « الابن العاق » التى تتناول بؤس ابن رجل ثرى ، إثر تركه لدروسه وارتباطه بامرأة مشاكسة ترسله لبيع الحطب وتضربه بين الحين والآخر . وهناك « برولوج » (جون ليد جيت) الذى يفتتح

« مسرحية صامتة فى هارتفورد » ، حيث نجد مثالا آخر يذكرنا بمسرحيات (نوح) . حين يعود (ريف) الموظف المسكين إلى منزله مجهدا فإن زوجته تضربه بفلكة مغزلها بدلا من أن توفر له قسطا من الراحة . تعقب ذلك مواقف مماثلة مع (كولين كوبلن) وزوجته (سيسيلى ساور سويت) ثم (بارثولوميو) الجزار و(توم) السمكرى ، وباقى الأزواج الذين تحكمهم زوجاتهم الصفيقات . وهناك « فارس » (هايوورد) ذات العنوان الطويل « مسرحية مرحة بين جوهان جوهان الزوج وتيب زوجته وسير جوهان القس » وفيها تلهى الزوجة زوجها بالعمل فى المزرعة بينما تنعم هى وعشيقها ـ القس ـ بفطيرة لذيذة ، حتى يثور الزوج فى النهاية ويحمل معولا مطاردا مخادعيه متوعداً لهما بالانتقام العاجل .

انه بحلول عصر (شكسبير) كان الموضوع قد بدأ يأخذ قالبا جديدا . يبادر فيه الزوج بإعلان الحرب على زوجته بغرض ترويضها فلم يعد الزوج ذلك المقهور المخدوع ، بل أصبح ذكيا يأخذ على عاتقه مهمة تحقيق سعادته الزوجية ، غير ميال بالوسائل الفظة أو القياسية التى قد يضطر لاستخدامها فى ترويض زوجته .

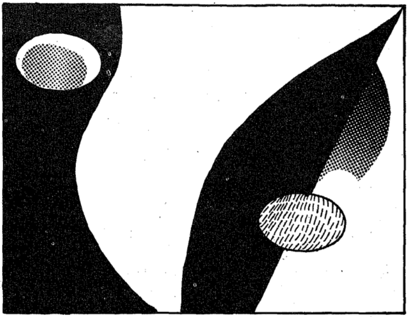
يقدم لنا كتاب « النوادر » لصاحبه (سكوجين) مثالا رائعا على ذلك . كان (سكوجين) مهرجا فى عهد الملك (هنرى الرابع) وقال عنه (شكسبير) فى مسرحيته التاريخية عن ذلك الملك (الجزء الثانى) أن رأسه قد هشمها (فولستاف) على بوابة القصر . إلا أن (سكوجين) كان أسعد حظا فى بيته ، فعندما تبرز زوجته الصغيرة كامرأة عنيدة يعالجها على الفور كشخص مخبول ، فيربطها إلى كرسى صغير ، وعندما تطلب منه وصيفة لتسير أمامها فى أبهة إلى الكنيسة ، يرسم لها خطا طباشيريا ويقول لها « إن اتبعت هذا الخط فبانه سيهديك إلى الطريق الصائب لمكان الكنيسة . ومن أروع أمثلة تلك الفترة على الإطلاق تلك القصيدة المعنونة « نادرة مرحة عن امرأة سليطة وغير مهذبة لفت فى جلد الغوشنة ليقوم سلوكها »

إن مسرحية « ترويض النمرة » الشكسبيرية تعد لأول وهلة امتدادا طبيعيا لهذه المحاولات الأدبية بما فيها المسرحية التى تصور موقف الزوج الضعيف من زوجته المشاغبة . إلا أن المسرحية مختلفة جوهريا ، إذ تنفرد بتقديم شخصية الرجل (بتروكيو) الذى يرغب فى التقدم لفتاة (كاترينا) غنية ، يعرف أنها شريرة ومع ذلك يصر على الزواج منها على أن يروضها فيما بعد . وهذا يختلف عن الحبكة الدرامية فى مسرحية (الابن العاق) مثلا فيندب حظه ويلوذ ببيت أبيه فرارا من مزاجها السيء . وتتميز مسرحية شكسبير عن غيرها خاصة من المسرحيات الدينية التى تعرضت للموضوع نفسه . إذ أنها لا تعرض لعراك فعلى بين الزوجين ، فالعراك لفظى لا جسدى والحرب نفسية لا جسمانية ، كما يتسم البطل بأدب جم فلا يرفع يده على زوجته ولا ينهرها ، وإنما يقسو عليها بعطف ، كما يصرح لجمهور النظارة (الفصل الرابع : المنظر الأول) . لذا فقد لاقت شخصيته الكثير من الإعجاب . فيؤكد (هازلت) أن (بتروكيو) شخصية يجب أن يدرسها معظم الأزواج ويضيف (بلا مايرز) مؤيداً : إن (بتروكيو) رجل دمث الأخلاق ذو طاقة ومهارة يسران قلوب الرجال .

وإذا كانت مسرحية (شكسبير) متميزة إلى هذا الحد بين تلك الأعمال المحلية المختلفة فإنها تشبه على الأقل واحدة من الأعمال الأجنبية التى تتناول صراع الأزواج والزوجات تلك هى حكاية من حكايات « الكونت لوكانور » للمؤلف الإسبانى (خوان مانويل) (١٢٨٢ - ١٣٤٨) ، والتى ظهرت الطبعة الأولى منها فى عام ١٩٧٥ فى شباب (شكسبير) . ففى هذه الحكاية وعنوانها « ما حدث لشاب تزوج من امرأة حادة الطباع » يصر ابن رجل أعرابى من المغرب على الزواج من ابنة جارهما الثرى ، كى ينقذ أبيه من ضائقة مالية ، عالما تماما أن المرأة متوحشة . ورغم اعتراض أبيه وحميه على هذه المصاهرة فقد تمم الشاب الزواج ، وقاد عروسه إلى عش الزوجية حيث أعد لهما حفل عشاء . وما كاد العروسان يجلسان إلى المائدة حتى توجه العريس إلى كلب كان بالحجرة آمراً إياه أن يأتى بقليل من الماء وعندما لا يحرك الكلب ساكنا ـ إذ لم يفهم شيئا بطبيعة الحال ـ قفز الرجل والشر يتطاير من عينيه ، وإذا بسيفه

● شخصية المرأة المتسلطة وزوجها الضعيف الارادة ، تتكرر تباعاً فى تاريخ انجلترا الأدبى حتى زمن شكسبير .

● قصة ترويض المرأة السليطة بكل تفاصيلها الموجودة لدى (مانويل) كانت معروفة فى الشرق الأدنى منذ فترة طويلة ، وخاصة فى تقاليد بلاد فارس القديمة .



يعلو ويهبط على الكلب المسكين ، ليفصل رأسه وقدميه ومخالبه من جسده ، ثم يمزقه إربا ملطخا المكان بالدماء وكرر الشاب نفس المذبحة مع الهرة ، ثم مع حصانه الذى لم يكن لديه غيره ، متوعدا بنفس المصير لمن يعصى له أمرا . ثم نظر إلى عروسه ، وقبل أن يتفوه بحرف إذا بها تقفز على الفور ، لتحضر الماء المطلوب . وتمر أحداث تلك الليلة على ذلك المنوال ، فالزوج يأمر وينهى ، والزوجة تطيع فى صبر ، دون أن تنال قسطا من النوم ، ويفاجأ كل الناس فى اليوم التالى بما حدث ويعجبون لأمر تلك الزوجة التى تبدل حالها بين يوم وليلة وأمر ذلك الزوج الذى عرف كيف يدير حياته المنزلية . وبعد أيام حاول حمو الزوج أن يحذو حذو صهره ، فقتل ديكا إلا أنه لم يفلح فى إلقاء الرعب بقلب زوجته العنيدة .

فى اعتقادى أن وجه التشابه بين حكاية (مانويل) ومسرحية (شكسبير) له أبعاد كثيرة بعضها محدد وبعضها عام . فالأبعاد المحددة تشمل الخلفية الاجتماعية لكل من الفتى الذى يرغب فى الزواج ، وشهرة فتاته بعنادها مما لا يشجع أحدا للتقدم لها ، وإصرار الشاب على قبول التحدى مما يثير شكوك الآخرين ، ثم تصرفاته الدالة على الجنون ، وأخيرا تغير حال المرأة إلى إنسانة رقيقة الجانب . والأبعاد العامة هنا هى الأهم لأنها تربط كلا من العملين بالتقليد ذى التاريخ الطويل ، والذى يبدو فيه الزواج كحلبة صراع من أجل السيدة وإثبات الذات . وتشمل هذه الأبعاد كذلك التناقض الغريب بين شخصيتى البطل والبطلة ، مما يلهب الصراع بينهما والحرب النفسية التى يشنها الزوج فى حالة من الهستيرية المفتعلة ، والتحول الملحوظ فى شخصية الزوجة ، وأخيرا الدروس المستفادة من ذلك .

تشير أوجه التشابه هذه إلى تأثر (شكسبير) المباشر بعمل (مانويل) ولو أن الأول لم يعرف الإسبانية . ففى كتاب نشره (ادوارد وخوليا) عن « شكسبير فى إسبانيا » ، يدحض الكاتب هذه الفكرة ، بينما يرفض (أمانويل ألكالا) مبدأ التأثير من أساسه ، وذلك فى مقاله ، دون خوان مانويل وشكسبير : تأثير مستحيل . أضف إلى ذلك عدم توافر أى شهادة على أن قصص من « الكونت لوكانور » قد مسرحت بعد نشرها فى عصر (شكسبير) وإلا كنا وجدنا إشارة من نوع ما فى القائمة التى أعدها (بواس) عن المسرحيات الجامعية فى الفترة التيودورية ، التى كانت غالبيتها مسرحيات لاتينية وإيطالية .

إلا أننا يجب ألا ننسى أنه فى تلك الفترة ــ العصر الأليزابيثى ــ ظهرت عشرات التراجم من الإسبانية إلى الإنجليزية ، كما كان بإمكان الكثير من الأشراف الإنجليز قراءة الإسبانية والتحدث بها . فكل هذا يجعل ممكنا تقبل فكرة أن شكسبير ربما صادف نسخة مترجمة من كتاب (مانويل) ، أو على الأقل سمع القصة من أحد شعراء البلاط الملكى .

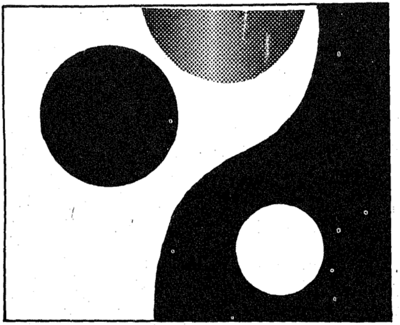
يبدو لى أن قصة ترويض السليطة بكل تفاصيلها الموجودة لدى (مانويل) كانت معروفة فى الشرق الأدنى منذ فترة طويلة ، وخاصة فى تقاليد بلاد فارس القديمة . فمن أمثلة البلاد القديمة التى عاشت حتى اليوم واحد يقول : « كان عليك ذبح الهرة فى ليلة الزفاف » . ويتعلق هذا المثل بالنسبة لأى فارسى بمبدأ السيادة فى الزواج ، والذى يتحقق من خلال إبراز التفوق الجسدى من أول يوم يدخل فيه الزوج على زوجته . إلا أنه لا يشير إلى الزوج أو الزوجة ، وإنما يشير إلى من منهما يتطلع إلى الهيمنة على الحياة الزوجية .

ومن الطريف أن هذا المثل الشعبى يرجع إلى أسطورة فارسية قريبة فى أبعادها من الحكاية الإسبانية السابق ذكرها . هذه واحدة من الحكايات التى جمعها سير (جون مالكولم) فى كتابه « اسكتشات من بلاد فارس » وهى تصور نفس الأسلوب تقريبا الذى اتبعه أعرابى (مانويل) فى إرهاب وترويض الزوجات الثريات . واتعرض لـ « الاسكتش » هنا لسببين : لأرد المثل الشعبى السابق إلى أصله فى الأدب الشعبى

«كان عليك ذبح الهرة فى ليلة الزفاف» مثل شعبى معروف يرجع فى أصوله إلى أسطورة فارسية .

الفارسى ، ثم أثبت مدى تأثير الشرق الأدنى على تقليد ترويض السلطات ، بين تقاليد أخرى فى أدب الغرب الشعبى . فمثل هذا التأثير فى رأيى لم يلق اهتماما كافيا حتى الآن .

يصور « الاسكتش » شخصية البطل (صديق بك) الذى يبدو وسيم المظهر ، شجاعا فى الحق ، مما يجعل مخدومه يزوجه من ابنته حسنية ، التى على الرغم من جمالها ــ كما يدلل اسمها ــ تنفر من حولها كل الفتيان لطباعها الحادة . ويسعد للنبأ بعض الأقارب ، ويحزن بعض آخر ممن يدركون أن المرأة وافقت على الزواج لا لشىء إلا لتستعبد زوجها ، وتحتقره بقية عمره . فمن الذين سرهم النبأ على وجه الخصوص شخصية ظريفة تدعى (ميرديك) وهو « شرابة خرج » أسعد (ميرديك) أن يرى شخصا فى نفس حالته ، إلا أنه تعجب عندما علم أن زواج (صديق) زواج ناجح تماما . وعندما استقصى الأمر ــ بفضوله الشديد ــ علم أن الأول تدثر ليلة الزفاف فى زى عسكرى ، ودخل على زوجته ، ليقطع رقبة الهرة التى جاءت تتمسح فيه ، ممسكا بالرأس فى يد وبالجسد فى اليد الأخرى ليقذف بها خارج النافذة . اعتبر (ميرديك) ذلك نصيحة لمن يستمع إلى النصح ، فهرع على الفور ليشترى زيا عسكريا ، ودخل على زوجته ، وعندما قدمت الهرة لتحييه شطرها نصفين ، وقبل أن يلتقطهما إذا بقبضة زوجته الفولاذية تهوى على جانبه فتطرحه أرضا ، فيسكن فى مكانه متوجعا . وعندما علمت الزوجة فيما بعد أى مثال حذا زوجها ، ضربته ثانية قائلة له فى تأنيب : « كان عليك ذبح الهرة فى ليلة الزفاف »



ليس من البعيد إذن أن يكون (مانويل) قد عرف بهذا الاسكتش الفارسى ، خاصة أن حكايات كتابه تأتى من مصادر مختلفة غالبيتها من مصدر شرقى ، كما أن الكتاب له إطار يشبه فى فكرته العامة إطار « ألف ليلة وليلة » ذى الأصل الفارسى ، فـ « الكونت لوكانور » يلجأ إلى معلمه (باترونيو) مستجديا النصيحة فيما يتعلق بمشكلة يواجهها فيقص عليه الأخير حكاية ليستشف منها الحل ، ثم يوجز المؤلف الدرس الأخلاقى المستفاد فى سطرين ليس من البعيد أيضا أن تكون القصة قد انتقلت عبر (مانويل) إلى باقى أوربا ، من خلال التراجم العربية والفارسية كما هو الحال بالنسبة لـ « كليلة ودمنة » القادمة من الشرق البعيد . فى أوروبا لا يمكن استقصاء الموضوع قبل (مانويل) الذى كان شغوفا بفكرة إذعان الزوجة لزوجها إذعانا بلا حدود . ففى قصة أخرى من الكتاب وعنوانها « ما حدث للإمبراطور فريدريك ودون الفا فانز وزوجاتهم » يقول : « لو أكد الزوج أن النهر يصعد إلى منبعه فعلى الزوجة الصالحة أن تصدقه القول » ويكرر (بتروكيو) بطل شكسبير فى مسرحية « ترويض النمرة » نفس المقولة ، عندما يقول لزوجته أن الشمس قمر فعليها أن تقتنع بذلك (الفصل الرابع : المنظر الخامس) .

وهكذا فأنا أعتقد أنه كان لدى (شكسبير) فرصة من نوع ما ، للتعرف على والتأثر بالشكل الأدبى للمرأة المتمردة المتغلغل فى أدب الشرق الأدنى . ولم لا وقد بدأ بعض الدارسين يناقشون بالفعل إمكانية ذلك التأثير بالنسبة للثقافة الشرقية القديمة على أدب الغرب الشعبى . ففى كتاب صدر لها حديثا بعنوان « الماضى الذى نقتسمه » قدمت (ى . ل . رانيليه) بعض الأمثلة الأدبية ، من حكايات الجن والقصص الخيالية والأساطير (مثل « ألف ليلة وليلة ») سواء عربية أو فارسية ، والتى ــ كما تقترح ــ كان لها أثرها فى اهتمامات غرب أوروبا فى العصور الوسطى ، بعد انتقالها عن طريق إسبانيا إلى القارة . وعلى الرغم من أن (رانيليه) لا تذكر شيئا عن تقليد المرأة السليطة ، إلا أنها تأمل أن ترى المزيد من الأمثلة التى تسهم فى نفس الاتجاه . لعل مقالى هذا يؤدى الغرض كواحد من هذه الأمثلة التى رغبت فيها .

● **شكسبير كان متأثراً فى «ترويض النمرة» بالشكل الأدبى للمرأة المتمردة ، المتغلغل فى أدب الشرق الأدنى .**

جارديتسا

مسرح يحتضن بين ذراعيه قرى العالم

د. هناء عبد الفتاح غين

تقع قرية "GARDZIENICA" فى تلك المنطقة المنبسطة بشرقى جنوبى بولندا . يرتفع شامخا فى سماء القرية قصر تتسطر على جدرانه أسطورة المحارب STEFAN CZAR-NIECKA (١٥٩٩ ـ ١٦٦٥) . كان محافظا إدارياً على قريته ، وزعيما يناضل ضد القوزاق والتتر لينتصر عليهم إنتصاراً ساحقا . كان القائد الأعلى للجيش البولندى أثناء هجوم السويديين على بولندا آنذاك . ـ (يناير ١٩٧٨) ـ فى قصر (Gardzienic) يقبع فى إحدى ردهاته مقر « جمعية جارد يينتس المسرحية » التى نشأت معتمدة على الأنشطة الاجتماعية لأعضائها . منذ ذلك الوقت وحتى الآن يتواجد داخل هذه الجمعية فريق مسرحى يطلق عليه « المركز المسرحى لقرية جارديتسا » ، أهم فقرات فلسفة هذا المسرح أنه ليس مؤسسة للكسب أو الربح ، فهو مسرح يقدّم أعماله المسرحية عارضاً الأحداث المسرحية التى تهم القرية وتتحدث عن همومها . يقوم فريق المسرح بالتجوال فى مختلف القرى المجاورة وغير المجاورة عارضاً تجاربه المسرحية . مؤسس هذه الفرقة والمشرف الفنى عليها هو WLODZIMIERZ STA-NIEWSKI لم يتعد عمره الثلاثين ، خريج كلية اللغة البولندية وآدابها . أمضى فترة طويلة كممثل فى المسرح الطلابى الجامعى "STU" بمدينة كراكوف التى تقع فى جنوب بولندا . أسس مسرح « ستو » KRZYSZTOF JASINSKI فى عام ١٩٦٦ . إستطاع هذا المسرح الهاوى أن يطوع آداء الفنية الخالصة فيما يخص آراء الممثل وطبيعة العرض المسرحى ولصالحه . حيث يتمكن ممثل التجربة المسرحية من التحكم فى عضلات جسده ووجهه وإثارة وجدانه الداخلى للتعبير عن مختلف وأعقد التعابير والأحاسيس . فالهدف الرئيسى لفرقة « ستو » ـ STU هو محاولة طرح الإجابات الفنية عن تساؤلات كثيرة فيما يخص الأشكال المسرحية الجديدة ومضامينها ، بالاستعانة بالنصوص المؤلفة خصيصاً لهذه التجارب ، وكذلك بالاستعانة بالممثل الفنان الهاوى المعد للتجربة .

بعيد تجربة مسرح 'STU يتجه STA-NIEWSKI إلى أهم فرقة تجريبية فى بولندا وفى عالم المسرح هى فرقة « المعمل المسرحى » بمدينة « فرتسواف » البولندية ، ويصبح « ستانيفسكى » أحد الممثلين الرئيسيين فيها ـ والمعمل المسرحى ـ أو إذا شئنا الدقة ـ مؤسسة « والممثل ـ المسرح ـ المعمل » إنشىء فى فى سنوات (١٩٥٩ ـ ١٩٦٢) ومنذ ذلك الوقت وهو يمارس نشاطاته التدريبية والتعليمية والفنية فى إعداد الممثل وتهيئة قدراته للتعبير . مؤسس هذا المعمل هو "JERZY GROTOWSKI" (1) لم يسع « المركز المسرحى "GARDZIENICA" » إلى تحقيق كسب فنى سريع ، ولم يهدف فى أعماله إلى أن يحوّل المسرح إلى مهنة تُمتهنْ ، وفى الوقت ذاته فإن مجموعة الممثلين التى تعمل فى هذا المسرح يمثلون إتجاها معارضاً على الإطلاق للمفهوم التقليدى « للهواية » بكل ما تحتويه مفردات هذه الكلمة من دلالات عامة ـ فى بلادنا ـ ليس لحساب التجربة المسرحية . فهى تارة تصبح فى أيامنا شعاراً يرفعه البعض الذين يدّعون لأنفسهم أنهم يحمون « تجربة الهواة » بهدف الوصول إلى « الاحتراف » الذى يقف فى مصر بالمرصاد ضد ما هو جاد فى مسرح « الهواة » الحقيقى من حب وإيمان ، بهدف الوصول إلى أعماق التجربة المسرحية وأصولها إقترابا من مسرح يبتعد عن المفاهيم التقليدية ؛ بل حركة فكرية فنية تقوم على أسس وقواعد تضع تجربة هواة المسرح فى مصاف التجارب المرهصة والمبشرة بكل ما هو جديد وأصيل فى عالم المسرح ، حتى يمكن إستنباته والأخذ به وطرحه فى التجربة المسرحية الصالحة لخلق تيار مسرحى قومى إنسانى ، ولذلك فإن مسرح « جارديتسا » غير مهتم بهذه الحدود الضيقة لمعنى « الهواية » ولا يعترف بها . وفى ذات الوقت غير معترفين للمفهوم الأول الذى يعد المسرح « مهنة أو إحترافاً » .

إن جوهر نشاط هذه الفرقة يعتمد فى المقام الأول على المشاركين فيه والمبدعين له ، إنهم يمنحون حياتهم للقضية التى يحيون من أجلها ؛ تلك القضية التى يعيشونها ، ليس فقط لأنهم يعملون ويجربون فنهم بطريقة منتظمة ، ولكن



لقاء الفرقة مع المتفرجين .

لأنهم يقدمون فنهم بطريقة فيها الكثير من التضحيات وإنكار الذات والوعى بما يقدمونه ، بل بنوع من التكافل والتضامن .

ربط بين أعضاء الفريق شىء آخر يختلف عن ذلك المفهوم المتعارف عليه فى فهم الثقافة الشعبية ، قاموا بمحاولات تطبيقية لخلق أسلوبهم ومدرستهم وتشكيل مفهومهم الخاص « فالأنا » التى تعيش داخلهم تختلف تماما عن تلك « الأنا » المتواجدة عند الممثلين المحترفين والسيطرة على شعورهم المتصف بالأنانية وحب الذات .. ففى عملهم نجد أن مفهوم العمل المسرحى ، بل حياة الفريق بأكمله داخل الجماعة ، يتعدى الحدود الضيقة فى كونهم ممثلين يمثلون فوق خشبة مسرح تقليدية أو غير تقليدية . وفى المقابل يتحمل كل عضو فى الفريق المسئولية الكاملة عن فريقه . وبشكل مشترك يبدعون أحداثا درامية فنية تتميز بخصوصيتها المسرحية وبصدقها الفنى الذى يتناول المحيط الذى تعيش داخله الفرقة بالقرية من قضايا اجتماعية تتحول وتتبدل إلى فنّ ملتزم لا ينقصه الإمتاع . وحتى هذا الوقت فإن أنشطة هؤلاء الفنانين المسرحيين الجوالين وإبداعاتهم تؤدى فى نهاية الأمر إلى اكتشاف « ممثل جديد » له لغته المسرحية المتميزة ، وإلى خلق صراع فكرى وفنى مع الجماهير المشاهدة للتجربة المسرحية بهدف الوصول إلى « متفرج جديد » ، وإلى الصراع من أجل خلق بيئة مسرحية جديدة محايدة . وتتأكد هذه الاتجاهات منذ بدايات عمل الفرقة لمجابهة هذه التحديات . ويؤكد STANIEWSKI مؤسس الفرقة ومديرها الفنى :

« إن تلك البيئة الجديدة المحايدة للمسرح تتشكل فى خبراتنا الجماعية الفنية على هذا النحو : (مغادرة المدينة) ، وليس فقط مغادرة المبنى المسرحى الإيطالى المغلق ، ولكنْ مغادرة كل شوارع المدينة بكل زخمها ، وضجيجها ، ومحاولتنا الوصول إلى متفرجين غير معرضين إلى نوع من السلوك الروتينى المتسم بزيفه ، حيث يعيش الناس فى مناخ ملوث يحيط بهم ، ملوث فى كل شىء : فى هوائه وثقافته وفنه التجارى الرخيص وتجوالنا هذا ليس فقط من قبيل التريض النفسى أو الجسدى فقط ، ولكنه مسيرة تلزم كلاً منا محاولة الوصول إلى بيته المسرحى أىْ إلى هدفه وتجوالنا فى قريتنا « جاردينتسا » والقرى المجاورة والبعيدة عنها هو الطريق والوسيلة التى بها نحاول تحقيق هذا الهدف .

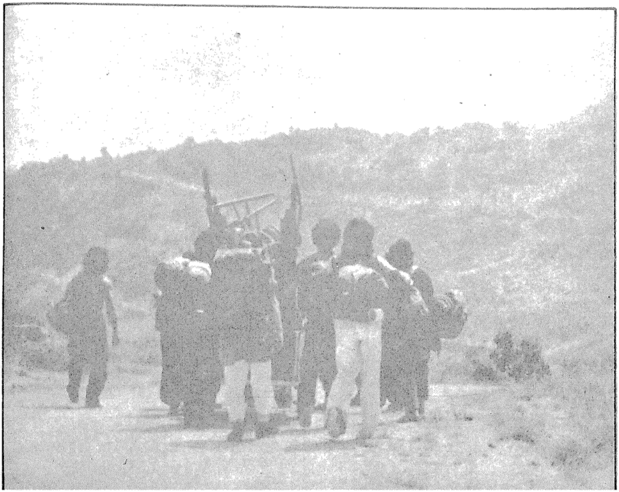
يستلزم نظام العمل داخل الفرقة إشتراك أعضائها فى كل كبيرة وصغيرة هذا عدا التمرينات والتدريبات القاسية لإعداد الممثل بدنيا وفكريا ونفسيا كما يتعرض أعضاء الفريق لظروف بيئية ومعيشية تختلف درجات قسوتها ؛ فنادراً ما يأكلون ، وإذا تناولوا شيئا فإنه قليل لا يكفى الجميع ، وينامون قليلاً ، وإذا ناموا فإنهم يفترشون الأرض التى وقعوا فوقها نتيجة للإرهاق والتعب الشديد .

إن هدفنا هو الخروج إلى الفضاءات المسرحية غير المعروفة والمجهولة والتى لم تكتشف بعد ، فتحتوينا وتحتضننا . نحن فى حاجة إلى فضاء خال مهجور غير مكتشف ليذوب داخل اكتشافاتنا الأولى بما يحيط بنا ، وهى من قبيل النظرة الأولى لشاب أعجبته فتاة ، أو لفتاة وقعت فى هوى فتى . إنه بمثابة الحب الأول غير المزيف وغير المكتشف بعد ! فالتجوال الجماعى بهذه القرى يبدع فناً جماعيا مسرحيا يشاهد فى تلك المجتمعات حيث ما تزال حيّة فى ذاكرة فرادى من الناس تلك الثقافة الشعبية بكل قيمها الأصيلة التى تميزها . ليس شيئا مستغرباً إذن ، أنْ يكون معظم هؤلاء البشر أناساً كبار السن أو عجائز يعيشون على هامش الحياة ، فهم ومع أنهم يتغيرون ويكبرون ، إلا أن تراث قراهم ما يزال حيًا فى ذاكرتهم الجماعية . وفى نهاية الأمر تتلاشى تلك المجتمعات الزاخرة بتقاليدها الخاصة المتميزة وخاصة عندما تهاجمها ثقافة مجتمع المدينة بكل أنماطه وطرزه . فى هذه المجتمعات أيضا يقوم السكان من متوسطى العمر ، وأولئك الشباب الصغير - حيث يمثلون أكثر العناصر ديناميكية - بالهجرة من القرى إلى المدن الكبرى ؛ فهم متعطشون كالعادة إلى أن يحيون على نمط بورجوازى ، يعيشون فى تلك المراكز المدنية الكبيرة ويهجرون قراهم . وبملاحظة هذا النمط الأخير نجد أنهم يستقون ثقافتهم من التلفزيون وأجهزة الإعلام المتنوعة ، حيث يعرضون لتدرج قيمى جديد يختلف عن قيمهم التى توارثوها ، يدخلهم غالباً فى صراع حاد متطرف مع التقاليد والموروث لحساب القيم الجديدة ، تتسبب فى النهاية فى حدوث مآسٍ تخرّب الروح قبل عقولهم .

« عبر الفضاء - يقول ستانيفسكى المصلح المسرحى البولندى - أفهم وأرى كيف تتوالى تلك القواعد القديمة المتحصنة التى « تعظمت » والتى تمثل طقوس دائرة مغلقة .... عبر الفضاء أفهم وأرى المساحة ... وفوق هذه المساحة تتأتى قيمة الأرض وقيمة السماء . حيث لا تنحصر هذه الأرض والسماء فى مجرد كونها أرضية أو خلفية لمسرحى ، أو مجرد طبيعة متخيلة شاعرية فاقدة المعنى . أعنى أنْ تصبح قيم كهذه أحداثا حيّة مشاركة/.../تنغمس فى تجوالنا الملموس المدرك المنغرس فى ذلك الفضاء الذى يمكن أن يذكرنا بالفضاء الأولمبى حيث تناشد الأرباب والآلهة مبدعى المسرح بتقديم لعبتهم المسرحية . وبهذا ربما يمكن لنا إستعادة القيمة المسرحية الساحرة « قيمة الفرجة » ، المدونة والمحفورة فى مقطع كلمة مسرح : "THEATR" ؛ فمقطع THEA تعنى (التفرج) .



العرض المسرحى « جوسوا » وسط المشاعل



رحلة الفرقة مع عربتهم المسرحية بين الجبال

قدم « المركز المسرحى جاردينتسا » فى هذا الموسم المسرحى ١٩٨٦/٨٥ ثلاث أعمال مسرحية « مسرحية مسائية » وهى مستلهمة عن مسرحية "Gargantuei Pantagra" للشاعر REBALAISE ، ومسرحية « العرافة » المأخوذة عن الجزء الثانى من مسرحية « الأجداد » للشاعر البولندى ADM MICK-IEWICZ الذى يُعد من أهم الشعراء الرومانتيكيين فى القرن التاسع عشر . وكذلك مسرحية « حياة PROTOPOPA AWWAKUMA . تقع أحداث المسرحية الأولى فى موقع خارجى ، أما الثانية فتحدث فى قاعة . لكنّ المصادر الأدبية فى هذه العروض ليست الأهم فى التجربة ، فالخبرات والتجارب الجماعية التى جُمعتْ أثناء تجوال الفريق وأسفاره الفنية فى القرى ، تعد المصادر الأصيلة والمنابع الأساسية لتكوين البرنامج الفنى للفرقة وتشكيله . ففى « مسرحية مسائية » تقوم الفرقة باستغلال الأغانى الشعبية والفولكلور التى تتميز به هذه القرى عدا النصوص الأصلية للأمثال والحكايات والأقاصيص . ففى مسرحية « العرافة » نسمع أغنية شعبية مستقطعة من التراث الشعبى البولندى ، تغنيها فتاة من فتيات الفرقة ما تزال ذاكرتها قادرة على حفظ هذه الأغنية عن ظهر قلب ، فقد سمعت عدداً من تلك الأغانى عن أهل قريتها والقرى المجاورة أثناء رحلة تجوالها مع الفرقة .

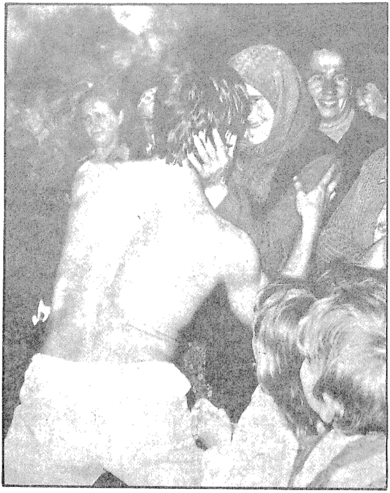
تقع أحداث هذه المسرحيات فوق خمسة عشر متراً « عَرْضاً » وفوق مترين ونصف متر «إرتفاعاً» مغطاة بالبانوراما من القماش ، تعد شيئا من قبيل البارافان أو الساتر . أما المشاهد التالية فتتوالى على خلفية البانوراما مع استغلال مجرى هزيل مائى يتواجد فى وسط الأحداث . وهو مجرى طبيعى ، حيث يتواجد على الجانبين جسران خشبيان . الرجال الممثلون يخلعون ملابسهم ليصبحوا عراة الصدور ، مرتدين (بنطلونات) بيضاء ، الفتيات يرتدين جونلات طويلة . المتفرجون واقفين أو جالسين فى نصف دائرة مع مشاعل مشتعلة ، تحدد أرض الحلبة والحدود الفاصلة ما بين خشبة المسرح وبينهم المتفرجين ومع ذلك فأثناء العرض المسرحى فإن هذه الحدود تصبح دائما غير ثابتة ، بل غالباً ما تمس ويعتدى عليها . الممثلون يمثلون أو يغنون أو يعزفون على عدة آلات موسيقية أو يقومون بهذه المهام الثلاث معاً . المتفرجون والطبيعة الحية بأكملها فى وحدة هارمونية - الشخصية المركزية فى العرض هى عربة وشخص ما بآلاته وأدواته يسحب العربة ويدفعها أثناء الرحلة . وبه يبدأ العرض ويقوم بإنهائه . نجد فى البداية أن ممثلينّ يدفعان العربة بسرعة شديدة إلى الحلبة المركزية ، وتصبح العربة فجأة مائدة تقف فوق عجلات ، مضاءة بالمشاعل ، يرقد فوقها رجل نصف عارٍ . - أمسية غريبة ! . على حد تعبير فلاحو القرى الواقعة فى المنطقة الشمالية الشرقية من بولندا . يقوم الشخص نفسه بدعوة الجميع فى القرية للاشتراك فى العرض المسرحى ، ليتمكن بعد ذلك فى وقت قصير أن يسحب من قاع العربة فتاة من شعرها تعزف على الكمان بادئة العرض المسرحى . وفى المشهد الأخير نجد أن العربة المضاءة بالمشاعل - ترحل مع فرقتها فى اللانهاية . فما حدث أمام أعين الجميع من ممثلين ومتفرجين ما هو إلاّ مرحلة من مراحل تجوال رحلة أطول لا تنتهى . لا يعد العرض المسرحى بهذا المفهوم هدفاً بعينه ، إنما استمرار التجوال ، والرحلة هى الحدث المسرحى الحقيقى الرئيسى الوحيد . ويمكن أن يحدث هذا الحدث الدرامى الفريد فى نوعه وقيمته فى بداية الرحلة ، فى مكان ما على الطريق ، أو حتى فى نهاية الرحلة . دائما فى أىّ مكان ما دامت الظروف موائمة وملائمة لتحقيق التجربة !

ولكن ما هذه الرحلة وما سماتها ؟ ولمن تكون ؟! إنها رحلة لكل مشترك يرى فيها واقعا

يتحداه ويجابهه . «إن الرحلة تحدى لجهازنا البشرى واختبار له ، بكل ما فى هذا الجهاز من عصب وخلق وطبع وسلوك » فمن الضرورى أن يسير المرء الممثل على قدميه كل يوم عدة عشرات من الكيلو مترات . عربة ثقيلة بأدواتها وبآلاتها فى ظروف بيئية أحيانا ما تكون صعبة للغاية . وليس هذا بالأمر السهل خاصة فى البداية ، يتعود الجهاز البشرى فيما بعد ويواجه هذا الجهد الخارق ، هذا عدا « البروفات » اليومية ، كما أن من الضرورى القيام « بغسل الأوانى » ، وعلى الممثلين كذلك تجهيز المكان وإعداده للعرض المسرحى المسائى ، عليهم التحرك من بيت إلى بيت ، من كوخ إلى كوخ لدعوة الفلاحين ، بل ينبغى « التصرف » بسرعة ودبلوماسية للبحث عن طعام لكل فم ، حمل الماء ، « كنس » الصالة ، إشعال النيران حين يصبح الطقس بارداً و . . . إلى آخر تلك الأعمال المطلوبة لاستمرار المعيشة . يتم كل شىء خلال عدة أيام بلياليها . وأثناء استمرار الرحلة والتجوال تذوب الحدود التى تفصل بين الأعمال اليومية العامة والأعمال ـ التى لها طابع فنى ـ ما بين المشاكل الصغيرة والكبيرة ، حيث كل شىء يحدث هنا ، إنما يعد المشترك فى هذه الرحلة الفنية أهم لحظات حياته ، بل هى قضية عمره التى يحيا من أجلها . .

« إن هدف الرحلة ـ يستطرد STA-NIEWSKI ـ ليس على الإطلاق مجرد فهم ضيق لمعانيها العامة ، بل هى رحلة لها مضمونها ومغزاها النفسى التطبيقى . تمنح هى مقابل ذلك ـ الإمكانية المباشرة لاختبار الحياة أى الفن ، البشر أى الطبيعة التى تحتويهم ، أى الحصول على خبرات حياتية بشرية طبيعية ـ والمقصود هنا بالطبيعة المحيطة . وما هو أهم أن ما يحدث هنا لا يعتمد على أسلوب تفكير وطريقة نظرية لتقبل الواقع ـ مع أننا لا نمنع أحداً من التحدث نظرياً ـ بل نعتمد على الأسلوب والطريقة التطبيقية المستنبطة من الحياة وظروف الواقع التى نحيا بداخلها وتطوقنا . فدائما ما نعيش فى حدث يكون فى ذات الوقت عملاً ، لعبة ، مسرحاً ، مرحلة حياتية باعتبارها حياة ذاتية . . . ويعلق أعضاء الفرقة واصفين عروضهم المسرحية :

« عندما نذهب إلى قرية ما لمدة أربعة أيام أو خمسة ، نحس فى أعمق أعماقنا بأن رحلتنا هذه هى رحلة فى داخلنا ؛ نتعرف فيها على أنفسنا عبر ما يتوقعه منا الناس ، وما ينتظرونه ويطالبون به . . إنه حضورهم الذى يلتقى بحضورنا ، فيتبدل ويصبح حضوراً إبداعياً خلاقاً !! » ويعنى هذا نوعاً من الحدث الدرامىّ غير المتوقف غير الساكن . فمن لحظة دخول الفريق إلى القرية ـ حتى خروجه منها يحدث هذا التلاحم الجديد من نوعه ، لحظة تلاقى الحبيب بحبيبه ، لحظة لقاء الأحباء . . ويستطرد مدير



العرض المسرحى ؛ أمسية مسرحية ؛ وتعبير حار من إحدى المتفرجات

الفرقة ومؤسسها ستانيفسكى « حين تعرف القرية بوجودنا نجد أنّ القرية مستيقظة لا تنام ، تنتظر قدومنا ، لكننا نتلهف فى ذات الوقت على لقياهم ، فالقرية تستيقظ من سباتها ونعيش معها لياليها وأيامها ، نحن نسعى أنْ نصبح جزءاً لا يتجزأ من تكوين القرية ، من معمارها ، من ناسها ، ومادام ثمة متفرج واحد ينظر إلينا ويشاهدنا فعلينا أن نقدم له لعبتنا المسرحية على شريطة أن يكون مشاركاً لنا وليس فقط مجرد ملاحظ عابر/. . ./هذا هو الطريق الوحيد لا حتواء القرية : التأكيد على التعاون المشترك والمتبادل بيننا وبينهم . وحينها نرى أن القرية حاضرة فى حضور حىّ ساكن ـ يستطرد STANIEWSKI ـ وأنها تعيش معنا بكل طاقتها المعدة لاستقبال ما هو أصيل ؛ عندئذ فقط نحس أن عطاءنا ينهمر بلا توقف وبلا نهاية . ويحدث نوع من العطاء المتبادل والاقتسام المشترك فى كل شىء : الخبز ، الفن ، الأحزان الدفينة ، وفى السعادة المتبادلة . أن تكون حاضراً بين الناس ، ربما يكون هذا أعظم هدف والحلم الوحيد الحقيقى للممثل : ذلك التواصل الحىّ بينه وبين جمهوره . . وربما يكون هذا من أصعب الأهداف ، لأنه يستلزم عزماً وقوة وشجاعة ،

ويتطلب شيئا خاصاً يمكن تسميته « خيطاً من الخيال » . . ـ ويستطرد الفنان المخرج المسرحى الذى يعشق المسرح قائلا ؛ « تسعى تلك الجماعة من الفنانين للاقتراب من متفرجيها ، ومحاولة إستلهام الأحداث التى يدورون فى فلكها ويعايشونها . تسعى الفرقة إلى عملية الإختيار الدقيق من هذه الأحداث ، بقصد أن يكون الاختيار قائما على منطقية النسيج الدرامى وأحداثه . وهذا يدفع بالفرقة إلى التفكير فى إعادة المسرح إلى جذوره ومنابعه ، فالمسرح لم يعد ترفاً ، وإنما ضرورة تعيد إلى المسرح ذلك التواصل الحىّ بين القضية والفن والجماهير ، ويدفعنا هذا بالتالى إلى إعادة المسرح إلى بداياته الطقسية الأولى التى تجعل منه كياناً غير منفصل عن الكل ، ويقوم فى النهاية بالتوحد بين الكلمة والممثل والمتفرج فى عرض مسرحىّ حى ! »

هوامش

ييجى جروتوفسكى : راجع موضوع المؤلف « مسرح فقير غنى » بمجلة القاهرة العدد ٥٩ بتاريخ ١٥ مايو ١٩٨٦

مسرحية إكووس التى قدمتها الجمعية المصرية لهواة المسرح ضمن المهرجان التجريبى الأول على مسرح الغرفة خلال شهر أغسطس سنة ١٩٨٦م . تحت عنوان جرس « ايكواس » وهى للمؤلف الإنجليزى المعاصر بيتر شيفر . ترجمة حمدى عباس وإخراج عمرو دوارة .

جريمة « إيكواس » تجربة الجمعية المصرية لهواة المسرح

نادية البنهاوى

الأخلاص . . والصدق . هما الصفتان الاساسيتان اللتان كان « آلان » بطل « مسرحية اكووس » يتمثلهما فى حصانه ومن ثم عشقه عشقا مرضيا أدى به فى النهاية إلى فقء عيون ستة أحصنة ثم ذهابه بعد ذلك إلى مصحة للعلاج النفسى .

نيفين خليفة



لكن كيف حدث ذلك وما هى العوامل التى أدت إلى هذه النتيجة ؟

قبل أن نتعرض لتجربة الجمعية بالنقد يهمنا أن نجيب على السؤال الذى طرحناه ليقف معنا القارىء على نفس الأرض التى نقف عليها نحن من النص .

إن أحداث المسرحية تعالج على مستويين متوازنين بل ومتقابلين . المستوى النفسى ، والمستوى الواقعى ويتمثل المستوى النفسى أساسا فى العالم الداخلى لآلان الذى نتعرف عليه منه ومن يحيطون به . وفى نفس الوقت يحاول هو التعرف عليه معنا . وذلك عن طريق المستوى الواقعى الذى يمثله الطب النفسى الذى يعالجه ، والذى يصل فى نهاية الطبيب النفسى الذى يعالجه ، والذى يصل فى نهاية تكشفه لمرض آلان . أنه هو نفسه إنسان مريض .

من أهم العوامل التى كان لها تأثير مباشر وأساسى فى تكوين عالم آلان النفسى هى علاقته بأبيه وعلاقته بأمه الأم متطرفة فى اعتناقها للديانة المسيحية . . والأب على النقيض من ذلك . . ماركسى ، ويعتبر أن الدين أفيون الشعوب .

أما آلان فكان يقف بين هذين القطبين المتطرفين حائرا منذ كان طفلا صغيرا .

وعلى الرغم من أن الاب من المفترض أن يكون أكثر تطورا ومسايرة للعصر الذى يعيش فيه ـ وفقا لمبادئه ـ إلا أنه كان جامد الفكر إلى حد بعيد ، وربما جعل ذلك منه إنسانا متناقضا مع نفسه ومع الآخرين .

ففى الوقت الذى كان يمنع ابنه من مشاهدة التلفزيون لتفاهة ما يقدمه هذا الجهاز الخطير على تربية النشىء ـ كما كان يقول ـ كان هو يذهب خلسة لمشاهدة الأفلام الجنسية (وهذا ما اتضح لآلان فيما بعد) .

إلا أن الأم تحاول من جانبها أن تعالج من جانبها هذا الموقف المتزمت من الأب ، لكن بأسلوب خاطىء أيضا وغير صريح ، متناقضة أيضا مع مبادئها التى كانت تغرسها فى عقل ابنها آلان ونفسه ؛ فكانت تسمح بمشاهدة التلفزيون ـ خلسة ـ عند جيرانها ، دون معرفة الأب .

غير أن عالم الأم كان يسحر آلان ويثيره ، مما جعله يخلق من ذلك العالم ـ بخياله ـ عالما بأكمله ، خاصا به . ولم يقف ذلك الخيال بآلان عند المرحلة النظرية فقط ، بل تطور معه بمرور الزمن حتى وصل إلى ترجمته ذلك الخيال النظرى وتحويله إلى سلوك واقعى .

فمن أهم ما كان يجذبه من القصص ـ التى كانت تحكيها له أمه من الكتاب المقدس وكتب التاريخ ، وما كان يراه أيضا من أفلام تلفزيونية عن رعاة البقر ـ القصص المرتبطة بالحصان . خاصة ، قصة الحصان الأبيض . القادر على إنقاذ الإنسان ، وتمثيله لفكرة التلاحم والانتماء .

كما كانت تقول الأم أيضا لابنها إنه لا يستطيع سوى شخص واحد فقط أن يركب هذا الحصان على شرط أن يكون مخلصا وصادقا مثل (الأمير) وهو الذى كان يطلق عليه فى اللغة اللاتينية كلمة Equus (بمعنى حصان) ـ وما كان يبهر الطفل آلان ويسعده كثيرا أن « إكووس » يتكلم . فأحبه حبا عظيما للدرجة التى جعلته يطلق اسم « إكووس » على أى حصان . متمنيا أن يكون هو ذلك الشخص الذى يصلح أن يمتطيه .

ومن ناحية أخرى ، كانت الأم تحاول غرس تعاليمها الدينية فى عقل آلان ، فيما يتعلق بممارسة الجنس . فهى تقول له إن الجنس لابد أن يمارس بقدسية وسمو روحى . . . وليس مجرد رغبة حسية مصدرها الغريزة . وإنما هو توحد والتحام كامل بين الروح والجسد . بين المحب والمحبوب . عن طريق الاخلاص والصدق .

وعلى ذلك كانت تلك الفكرة ـ بجانب العوامل الأخرى التى ذكرناها ـ تحول بين آلان



أحمد مختار وهالة السادات

وبين مجرد تخيله ـ كمراهق ـ امكانية وممارسة الحب بصورة طبيعية . بل ولم يكن بقادر على تخيل ممارسته إلا بتوافر كل تلك الشروط فى المحب والمحبوب . وإلا تحول ، فى نظر نفسه ، إلى إنسان آثم يثقله الشعور بالذنب .

ومع مرور الزمن ومراقبة من حوله وادراكه لطبائعهم ـ لا شعوريا ـ اتضح له أنه ما من إنسان جدير بامتطاء « إكووس » سواه . لأن كليهما يتوافر فيه الصدق والإخلاص . وعن طريقهما سيتحقق التوحد والانتماء . وبالاخلاص أن آلان كان يفتقد هاتين الصفتين فيمن يحيطون به .

ومن هنا نشأت علاقة مرضية بينه وبين الحصان . بدأت معه منذ أن كان طفلا .

إلا أن « إكووس » لم يستطع أن يجعل آلان يتخلص من شعوره بالاثم ، على الرغم من شعوره الدينى الراسخ العميق .

ونتيجة لتلك العذابات المتخبطة والمتضاربة بعنف فى نفس آلان يصل ـ بعقله المريض ـ إلى رؤية خاصة به ليخلص نفسه من شعوره الاليم بالاثم . فيفقأ عيون الأحصنة الستة الموجودة فى الأسطبل حتى لا تراه . فكثيرا ما كانت تقول له أمه : « إن الله يراك ياآلان . إن عيون الله عليك اينما تكون » .

وبذلك الفعل المريض ـ الذى يتمثل فى فقء عيون الخيل ـ يصل آلان إلى تحطيم أفكار أمه وأبيه المتضاربة داخله مما يؤدى إلى مصحة للأمراض النفسية .

المعالجة الدرامية للنص :

من الواضح خلال عرض موضوع المسرحية أن تيار الشعور هو أساسا المسرحية ومحورها . . وبالأخص تيار الشعور عند آلان .

وعلى ذلك فإن فكرة الزمان أو المكان لا وجود لها فى العمل . فالماضى والحاضر والمستقبل وحدة متواصلة ومتصلة وكذلك الحال بالنسبة للأماكن المتعددة فى المسرحية التى من المفترض أن الأحداث تجرى فيها .

وهذا شىء طبيعى ومنطقى تماما ، طالما كان الحدث الدرامى الأساسى هو الغوص فى عالم آلان الداخلى ـ الفكرى والنفسى معا .

غير أن هناك خطأ آخر يسير جنبا إلى جنب مع الخط الرئيسى . وهو الكشف عن عالم الطبيب نفسه الداخلى من خلال حواره مع آلان . فيكتشف الطبيب أنه يقف على مستوى واحد مع المريض . مما يكشف عن زيف المجتمع ككل . يكتشف أنه مجرد ترس يدور . بل أصبح يشعر أنه مكبل هو الآخر بسلاسل . فيقول لآلان ، معترفا مثله بما يشعر به ، إنه يتوق شوقا لترك ذلك المكان الذى يعمل به والذهاب إلى البحر ليغتسل ، كما كانت تفعل آلهة الإغريق . فالتقابل بين آلان والطبيب ، سواء على مستوى الحوار أو الكشف النفسى ، كان متوازنا بشكل واضح تماما . ولهذا لا يمكن إغفال ذلك الخط .

جرس « إيكواس »
تجربة الجمعية المصرية لهواة المسرح

إن كان اسم المسرحية الأصلية قد تغير وأصبح يحمل جرس « إيكواس » فإن ذلك النص الذى قدم على مسرح الغرفة لم يتغير كثيرا عن النص الأصلى سواء فى الشكل أو المضمون . ولكننى أود بداية أن أقدم تحيتى واحترامى لكل من شارك فى ذلك العمل . وكل من ساهم فى امكانية وتسهيل عرضه فى مصر لتجسيده على خشبة المسرح .

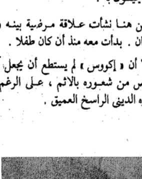
فعلى الرغم من صعوبة النص سواء فى موضوعه أو امكانية تنفيذه إلا أن المخرج استطاع حقا أن يجسده بمهارة وبامكانيات مادية متواضعة للغاية .

وهذا شىء يستحق منا التوقف قليلا لمواجهة أنفسنا بصراحة ووضوح .

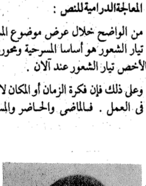
كثيرا ما أثيرت مشكلة المسرح فى مصر وعقدت حولها الندوات والمناقشات فى مختلف المجالات حتى كدنا نشعر أننا نلف وندور حول أنفسنا فى حلقة مفرغة لا توصلنا إلا إلى الشعور باليأس من وجود مسرح لدينا فى مصر .

ومن كثرة ذلك تخطر لى فكرة الآن ربما يكون لها صدى من الصدق والحقيقة . وهى أننا ربما كنا نحن الذين لا نريد ذلك فى أعماقنا !! إن هذا الشعور باليأس من وجود مسرح فى مصر ليس إلا اسقاطا لذلك الشعور العام باليأس عند الكثيرين والحقيقة أن المسرح منه برىء .

فطالما كان هناك حب حقيقى للمسرح وحماس شباب متغير لوجود مسرح فلن يكون لدينا مشكلة .



عمرو دواره



أشرف خفاجى

وطالما كان هناك من يهتم بالمسرح ـ بغض النظر عن ذلك الشعور العام السائد لأسباب أخرى وإن كانت هامة ـ فسوف يوجد مسرح إذا أردنا نحن له أن يوجد فالإمكانيات المادية الهائلة الضخمة لا تخلق المسرح . إذن فليست هذه هى المشكلة . وليست النصوص أيضا مشكلة .

فما معنى كل تلك الندوات والمناقشات التى تثار حول المسرح إذن . . ؟ مشكلة الإمكانيات المادية . . . مشكلة النصوص . . مشكلة . . ومشكلة . . . حتى يتحول موضوع المسرح فى نهاية أى ندوة أو مناقشة إلى أسطورة كنا نعيشها فى فترة الستينيات . فنقف عندها ونتحسر عليها ونندبها وكأنها إنسان عزيز مات ولا يمكن أن يعود !! غافلين عن أن من أهم سمات مسرح الستينيات فى مصر أنه كان يقدم نصوصا مترجمة لمختلف التيارات المسرحية فى العالم . وكان لها تأثيرها المباشر وغير المباشر على الثقافة والفكر فى مصر بشكل عام ، وعلى كتاب المسرح بشكل خاص . كذلك لم يقتصر عرض تلك التجارب على مسرح الجيب أو مسرح الطليعة فى تلك الفترة ـ فترة الستينيات ـ بل كانت مسارح الدولة نفسها تفسح مجالا لعرضها وبالأخص مسرح الحكيم ـ فشاهدنا فى تلك الفترة عدة مسرحيات لتشيكوف وبريخت ويونسكو وصمويل بيكيت وغيرهم .

ولهذا فإن مسرح الغرفة حاليا ، على الرغم من امكانياته المتواضعة البسيطة جدا ، يذكرنا ، إلى حد ما ، بالدور الذى كان يقوم به مسرح الجيب على وجه الخصوص ، فى الستينيات ، ومسرح الـ ١٠٠ كرسى ومسرح الطليعة أيضا . وذلك لافساحه المجال أمام عرض التجارب المتنوعة التى من الممكن أن تساهم إلى حد كبير فى إثراء الفكر المسرحى والحركة المسرحية .

ولا أظننى ذهبت بعيدا عن موضوعنا بتلك المقدمة ، فما قصدت بها إلا كل التقدير لتلك التجربة التى قدمت مسرحية جريئة فى الفكر والمعالجة كمسرحية « إكووس » . فى رأيى ، هو التزام المخرج إلى حد بعيد بالإرشادات التى جاءت فى النص الأصلى ، سواء من ناحية الإضاءة أم غيره . فلم يكن الفنان عمرو دوارة يستعرض عضلاته كمخرج منافس من عنده مفاهيم بعيدة عن النص ، بل كان يحاول أن يكون قريبا من روح النص بقدر المستطاع . وهذا يحسب له كمخرج وليس ضده .

فهو إن كان قد حول بعض المشاهد من الكلمة المنطوقة إلى الحركة المجسدة وهو يقوم باعداد النص فى صورته النهائية المنفذة ، أو حذف بعض الأجزاء لسبب أو لآخر ، فقد كان يفعل هذا بوعى وحرص على ألا يختل العمل ككل ، باستثناء بعض الأجزاء التى سنذكرها فيما بعد .



لقطة من مسرحية ايكووس أحمد مختار وهالة السادات

وعلى الرغم من صعوبة دور آلان على وجه التحديد ، فقد كان اختيار المخرج للفنان أحمد مختار موفقا تماما لأداء هذا الدور ، بما يتصف به من بعض السمات التى تقربنا إلى حد كبير من سمات شخصية آلان . ولهذا فقد قام أحمد مختار بدوره على أحسن وجه ممكن . إلا أنه كان يبالغ أحيانا فى محاولة ايهامنا بأنه مجنون عن طريق النظرات والحركات المبالغ فيها . فلم يكن « آلان » مجنونا بالمعنى التقليدى المتعارف عليه للجنون . أى الجنون الذى يُقَدَّمُ لنا عادة بالصورة المحفوظة والمطبوعة فى عقول الجمهور « كالختم » .

أما الفنان سمير وحيد الذى قام بدور الدكتور فقد استطاع حقا أن يقنعنا إلى حد بعيد بدوره كطبيب نفسى مُعالج وفى نفس الوقت استطاع أن يقنعنا بمعاناته على المستوى الشخصى كإنسان يشعر ويفكر ويحاول مواجهة أعماق نفسه بصدق يوصله إلى شعوره بالمعاناة إلى حد المرض . كل ذلك بأسلوب بسيط وعميق ، بعيد عن المغالاة والتكلف سواء فى الحركات أو فى الأداء ، بما يتوافق مع طبيعته الشخصية .

كذلك الطفل رامى وحيد الذى قام بدور آلان ، فى طفولة ، كان اختياره لأدائه موفقا حيث قام الفنان الصغير بأداء دوره باقتدار ينبىء عن مستقبل فى عالم التمثيل .

أما بقية الشخصيات فلا أظن أن اختيارها تم بدقة اختيار تلك الشخصيات ، وإن كان جميع الممثلين الذين اشتركوا فى العرض قد بذلوا بهذا جهدا كبيراً .

أما الفنان يوسف شاكر الذى قام بتصميم ديكور المسرحية فكان تنفيذه له بسيطاً للغاية ، فى نفس الوقت معبرا عن فهمه للنص ووعيه به . وذلك فى حدود امكانيات مادية شديدة التواضع .

كما كان الفنان على أبو العلا المسئول عن الإضاءة متيقظا إلى أقصى درجة ممكنة وبحساسية لا بأس بها مما جعل الإضاءة لا تقوم بدورها الهام والمطلوب فى المسرحية . فالإضاءة هنا بمثابة العنصر الأساسى فى ربط العمل وترابطه زمانيا ومكانيا .

إلا أن لى ملحوظة أخيرة ، فى النهاية ، تنحصر فى عدة نقاط استوقفتنى فى الحقيقة ولم أجد لها ما يبررها .

نحن نعرف أن النص مترجم ومعد بشكل ما ليؤدى باللغة العامية ولكنه « ليس ممصراً » فلماذا كان إذن تمصير الأغانى التى كان يرددها آلان . فى حين أن كل الأسماء وكل الأحداث ـ كما نعلم وكما جاء فى العرض ـ من واقع البيئة الانجليزية . . فلماذا اذن تمصير الأغانى والنص أصلا غير ممصر ؟! ربما كان الهدف هو تقريب النص من البيئة المصرية لاستساغته وتقبله أكثر . ربما !! لكن الحقيقة أن هذا الهدف جاء نتيجة عكسية . إذ أبعدنا وشتتنا ، بلا أى مبررة أو مناسبة ، بل إنه خلق نوعا من عدم الانسجام وعدم التناسق الفنى فى العمل ككل . فكيف يكون « آلان » انجليزى الجنسية ويعيش فى انجلترا ويردد أغانى إعلانات من التلفزيون المصرى ؟!

كذلك تغيير اسم المسرحية من « إكووس » إلى جرس « إيكواس » فلماذا جرس . . ؟ . ولماذا تحريف الاسم الأصلى من « إكواس » إلى « إيكووس » ؟ وقد كان للاسم الأصلى دلالاته الفنية واللغوية المذكورة فى النص الأصلى وكذلك فى النص المنفذ فى صورته النهائية .

وعلى أية حال ، فإن أى سلبيات للعمل ـ أيا كانت ـ من الممكن أن تغتفر أمام إقبال الشباب الواضح على هذا العمل بالرغم من صعوبته وجديته وضيق المكان الذى كان مكتظا بالجمهور طوال مدة العرض التى لم تتجاوز أسبوعاً .



الناقد السينمائى اندرية بازان

فيلم الأمل

تقديم

تدور الدراسة التالية حول تجربة أدبيّة سينمائية فريدة : قيام الأديب الفرنسى المعاصر أندريه مالروAndre Malrauxبإخراج روايته الشهيرة « الأمل »L' Espoir فى السينما .

وأندريه مالرو (١٩٠١ ــ ١٩٧٦) روائى عظيم (رواياته : الغزاة ، الطريق الملكى ، قدر الأنسانى ، عصر الاحتقار ، الأمل ، أشجار الجوز فى آلتنبورج) ؛ ومؤلف أعمال جماليّة (أربعة كتب عن الفنون التشكيليّة « بعنوان مشترك هو أصوات الصمت » ، بين أعمال أخرى) ؛ وهو أيضا كاتب اللاّ مذكرات الشهيرة ، وكان وزيراً للشؤون الثقافيّة فى فرنسا من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٩ .

ولا تقتصر علاقة مالرو بالسينما على هذه التجربة ، فهو مؤلّف كتاب « سيكولوجية السينما » الذى يصف مؤلف هذه الدراسة ــ بفضله ــ مالرو بأنه « الكاتب المعاصر الذى كان أفضل من تحدّث عن السينما » وهو لا يرى ذلك من قبيل المصادفة لأن مالرو ، فى نظره « كانت توجد صلات عميقة بين أسلوبه وبين لغة الشاشة »

أمّا أندريه بازان Andre Bazin(١٩١٨ ــ١٩٥٨) فيوصف بأنه أشهر ناقد سينمائى فرنسى فى الفترة التالية للحرب العالمية الثانية ، وقدمات فى ريعان شبابه ، فى الأربعين من عمره ، ويُعَدُّ بازان الأب الروحى « للموجة الجديدة » التى انتشرت وازدهرت بعد وفاته مباشرة فى فرنسا ، وقد أسّس مع زميله دونيول فالكروز مجلة الثقافة السينمائيّة الشهيرة « كراسات السينما »Cahiers du Cinema. (تقديم أحمد بدرخان لكتاب : ماهى السينما ؟ تأليف : أندريه بازان ، ترجمة : الدكتور ريمون فرنسيس ، مكتبة الأنجلو المصرية١٩٦٩ ، الجزء الأول) .

ولأندريه بازان مؤلفات عديدة منها : جان رينوار ، أورسون ويلز ، شارلى شابلن ، سينما القسوة ، سينما الاحتلال والمقاومة ، ما هى السينما ؟ (وقد نقل الجزآن الأول والثانى من هذا الأخير إلى اللغة العربية ــ الطبعة المذكورة أعلاه ــ ويتألف كتاب : ما هى السينما ؟ من أربعة أجزاء : الأول عن نشأة السينما ولغتها والثانى عن السينما وعلاقتها بالفنون الأخرىوالثالث عن علاقات السينما بالمجتمع والرابع عن الواقعيّة الجديدة) . أمّا الكتاب الذى نقلنا عنه هذه الدراسة فهوكتاب : السينما الفرنسيّة من التحرير إلى الموجة الجديدة (١٩٤٥ ــ ١٩٥٨) ، ويدور حول نشاط المخرجين الفرنسيّين البارزين فى هذه الحقبة ، وهو من منشورات « كراسات السينما » (مطبوعات L,etoile ، عام ١٩٨٣ .

ونقف قليلاً عند تجربة فيلم « الأمل »

فى كتابه « أندريه مالرو : شاعر الغربة والنضال » ــ دار المعارف بمصر (١٩٧١) يتحدّث مؤلفه فؤاد كامل (وهو أيضاً مترجم روايتيه « قدر الإنسان » و « الأمل » إلى لغتنا) عن رواية « الأمل » التى صدرت فى عام ١٩٣٧ فيقول : « ويروى فيها الأحداث التى تعاقبت فى الشهور التسعة الأولى من الصراع الاسبانى (الحرب الأهليّة الاسبانيّة) . وقد احتفل بعيد ميلاده الثامن والثلاثين بإخراج هذه الرواية فيلماً اشترك معه فى تصويره فى برشلونه المصوّر الفرنسى لوى باج Louis Page. بيْد أن الحكومة الفرنسيّة فرضت حظراً على عرض هذا الفيلم ، فأعاد « دنيس ماريون » إخراجه مرة أخرى عام ١٩٣٨ » (ص٢٧/ ٢٨)

والواقع أن فيلم « الأمل » ظلّ الفيلم الوحيد الذى أخرجه أندريه مالرو طوال حياته ، على عكس ما تمنّىٰ عليه أندريه بازان من مبادرة إلى تصوير رائعته الروائيّة الأخرى : « قدر الإنسان » ، لكنْ بصورة تتّفق تماماً مع إحساسه العميق بأن هذا الفيلم يظلّ فيلماً عبقريّاً يتيماً من أفلام الهواية .

وفى مقدمته المعنونة « أسلوب أندريه بازان » لكتاب « السينما الفرنسية من الاحتلال إلى الموجة الجديدة » ، يشير جان نار بونىJean Narboni إلى أن بازان هو مبتكر مفهوم « سينما غير خالصة » فى مقاله الشهير (نحو سينما غير خالصة » الذى حمل أيضاً عنواناً فرعيًّا هو « الدفاع عن الاقتباس » . ويؤكدناربونى أن بازان لا يكتفى بتسجيل أمر واقع جديد فى مجال السينما الفرنسيّة فى فترة ما بعد الحرب (كثرة « الاقتباسات » السينما توغرافيّة) بل يربط هذا الواقع بالحركة التطوّرية للسينما بمجملها . وإذا نظرنا إلى فيلم الأمل من منظور مفهوم بازان فلن يكون سوى « سينما غير خالصة » ، سوى « اقتباس » . غير أن هذا ليس كلّ ما فى الأمر فمؤلف الرواية هو أيضاً مخرج الفيلم .

وهكذا تتجاوز تجربة « الأمل » حدود الاقتباس ، ويقول بازان : « يعبّر مالرو عن نفسه أكمل تعبير فى فيلمه وفى كتابه ، دون أسبقيّة لأحدهما على الآخر . وليست المسألة بالنسبة له مسألة إقتباس بل هى مسألةإبداعين يرتبطان به على قدم المساواة . كما أن أوجه الشبه التى شدّدنا عليها تمثل بالأحرى تناظراً بالنسبة إلى محور للإبداع يتشعّب أسلوب مالرو عنده بطريقة مماثلة إلى شكلين مختلفين للتعبير » . فالفيلم ، إذن ، ليس اقتباساً بل هو « أصيل أصالة رواية أو لوحة » ، كما يقول بازان أيضاً . على أن بازان يتساءل فى مقاله المعنون « نحو سينما خالصة »عن التأثير العكسى للسينما على أدب كُتّاب مثل دوس باسوس ، أو كالدويل ، أو هيمنجواى ، أو مالرو ، ويعلّق قائلاً : « إن طرافة فيلم مثل أمل الذى كتبه مالرو ، هى أنه يُظهر لنا كيف تصبح السينما إنْ هى استوحت

موضوعاتها من القصص « التى أثرت فيها « السينما » (ماهى السينما ؟ الجزء الثانى ، الترجمة العربية ص١١ ـ ١٢) !

وتدور الدراسة بكاملها حول الأسلوب فى السينما . ومن خلال المقارنة بين أسلوب مالرو فى الأدب وأسلوبه فى السينما تناقش الدراسة دور الحذف فى السينما (وفى الرواية المعاصرة) ثم تنتقل إلى دور المقارنة (والمقابلة)وتقف أخيراً عند أهمية الهواية التى كانت تشهد تصفيتها على أيدى السينما التجارية (الأمريكية والعالمية) . والواقع أن الهواية قدمت للشاشة البيضاء أعمالاً عبقرية لم تكن (الهواية) تظهرفيها «من خلال فقر الوسائل التقنية أو نقص الخبرة ، بل من خلال صلة بعينها بين العمل الفنى ومؤلفه » .

وكان فيلم « الأمل » ـ فى رأى بازان ـ من أروع إنجازات الهواية ، فهو كما يشعر بازان فيلم عبقرى من أفلام الهواية « مع أنه قد تمَّ تصويره فى الاستديو . بممثلين ومدير تصوير محترف » .

ويشهد أندريه بازان لتجربة « الأمل » بالنجاح الباهر على مستوى الفن (وكان الفيلم نصف ساقط من الناحية التجارية) ويقول : « رغم بعض التحفّظات ، يظل فيلم الأمل عملاً فنياً ذا أصالة هائلة تضارع أصالة الكتاب » . أما رأى أندريه مالرو فى دراسة بازان فهو أنها « أبرع وأرهف دراسة خصّصت لهذا الفيلم » .

المترجم

فيلم الأمل

لأندريه مالرو

حلول الاسلوب فى السينما

اندريه بازان

ترجمة خليل كلفت

شدّد كثير من النقد الذى كُتب حتى الآن ، وبكل حق ، على صلة القرابة بين الكتاب والفيلم وتناول جوهر العمل ذاته ، قيمته الأصليّة والتجديد الذى منحه طابع المعاصرة إيّاه ، وهى أحكام قلّما كان بوسعى ، وقد أتيت متأخراً قليلاً ، إلا أن أكررّها . غير أن « الأمل » عمل ذو قيمة كافية للصمود أمام الفحص التفصيلىّ . ولهذا فسوف أنظر كأمر مفروغ منه إلى الترحيب شبه الإجماعى الذى أحاط بظهوره فى ماكس ليندر Max —— Linder وسوف أكتفى بإبداء بعض الملاحظات الأسلوبيّة التى لا بدّ ، فيما أعتقد ، أن تصل بنا إلى نتائج هامة .

وليس من قبيل المصادفة أن يكون مالرو هو الكاتب المعاصر الذى كان أفضل من تحدّث عن السينما . ذلك أنه كانت توجد صلات عميقة بين أسلوبه وبين لغة الشاشة . وأعتقد أنه كان أوّل من لفت الأنظار إلى دور الحذف Ellipse فى السينما والمكانة المتعاظمة لهذا الشكل فى الرواية المعاصرة (ولا سيّما فى رواياته) . غير أن هذه الصلة تكشف فى التجربة عن خلط لم يخطر قطّ على بال أحد من قبل بصورة قبليّة a priori. وربما كان الحذف فى فيلم مالرو لا يتضمّن تأثيراً ومحتوى جماليّاً أقل مما فى الكتاب غير أنه لا يؤثر فى الصورة تأثيراً عميقاً دون تأويلها تأويلاً تعسّفياً . وأعتقد أن هذه المقاومة غير المتوقعة من جانب التعبير السينمائى لنقل فن يقوم على الحذف Elliptique قد تنير لنا السبيل فيما يتعلق بناحية هامة من نواحى الأسلوب الأدبى والسينمائى . وقد حلّل كلود ـ ادموند ماينى Claude — Edmonde Mayny تحليلاً عميقاً هنا أيضاً مغزى الحذف فى الأدب المعاصر : تحطيم إمكانية وجود معنى ، إدخال العدم بين الأشياء واللحظات . ولا شك فى أن ميتافيزيقا الحذف ليست نفس الشىء عند مالرو ، وعند كامو Camus وعند فوكنز Faulkner على سبيل المثال . غير أنه يبقى أن جميع الروائيين المعاصرين يرغبون فى أن يُدخلوا فى السرد ، بواسطة الحذف نوعاً من الانقطاع الزمانى والمكانى فى آن معاً من شأنه أن يمنع عقلنا من أن ينظّم الواقع بصورة أوتوماتيكيّة وفقاً لمنطق معيّن

سيظل فيلم « الأمل » ، رغم بعض التحفظات ، عملاً فنياً ذا أصالة هائلة تضارع أصالة الكاتب .

للظواهر ، يمنعه من أن يعطيه معنى . وأكثر من جميع الآخرين ، يصدر علم جمال مالرو عن اختيار متقطع للّحظات . وينقطع تسلل الرواية عن قصد . ولا تدل الحلقات المحطمة من السلسلة إلاّ على مرور حدث لا ينجح القارىء ، حتى اليقظ ، فى إعادة بنائه بصورة كاملة ، أبداً . غير أنه كثيراً مّا يبدو أن السينما لا تعانى الانقطاع . فرغم بنائها المقسّم الى « لقطات » Plans يميل الوصف السينمائى ميلاً متعاظماً إلى أن يُجنّبنا الإنقطاعات والواقع أن تعبير « التقطيع » Decoupage (ديكوباج) المستعمل فى لغة المهنة للدلالة على تتابع اللقطات المنصوص عليها تعبير لا منطقىّ . ويستخدم الأمريكيّون بدقّة أكثر كثيراً تعبير « الاستمرار » Continuite . زدْ على ذلك أننا نلقى الحاجة إلى التلاحق السلس وبلا انقطاع للقطة وراء أخرى فى فكرة « الوصل » Rac-cord. غير أن الحذف الأدبى يُدخل فى الواقع فجوة يسدّها القارىء عقليًا لكنها مؤلمة فى عقل المتفرّج . وأرى لذلك سببين واضحين على الأقل : وضعنا السلبىّ إزاء الصورة ، تقوزنا الطبيعى من الجهد العقلى أمام الشاشة ، ومن التتابع الرتيب للصور . إنّ الصورة هى التى ينبغى أن تحرك خيالنا ، وليس الوساطة غير المباشرة للذكاء . فهذا الأخير ، مهما يكن استعداد أو شجاعة المتفرّج ، يجد نفسه مع ذلك مُعاقاً من الناحية العمليّة بالاتجاه الواحد للمشهد . تجرى مراجعة جملة صعبة فتتضيع بصورة نهائية سلسلة متتالية من اللقطات تقوم بصورة مفرطة على الحذف السينمائى ويبدو حقا أن الحذف السينمائى ينبغى

كىْ لا يستدعى إلاّ خيالنا ، أن يظلّ مُجسّداً مكانياً أكثر منه زمانياً . ويمكن التعبير فى السينما عن اغتيال إنسان بواسطة يد ترخى قبضتها على سّماعة تليفون . وتظل هذه الإيماءة ـ الاشارة ذات صلة مباشرة وعصريّة بالحدث الذى توحى به ، فهى لاتقطع عنه الاستمرارية . والواقع أن الفجوات الحقيقيّة فى النص السينمائى نادراً ماتكون محسوسة بوصفها حذوفا .

يهبط رجل من عربة ويجتاز عتبة بابه . وتُرينا اللقطة التالية هذا الرجل داخلاً حجرته .

والواقع أن صعود السلّم ، واجتياز البهو ، الخ . . ، تكون فى نظر المتفرج المعاصر عبثاً ثقيلاً لا طائل تحته . وإذا كان منطق الدراما يقتضيه ، فإنّ المخرج يمكنه ، مع ذلك ، أن يستخدم بصورة قصديّة هذا الوصف الموضوعىّ كحشو مثير للعواطف (إذا عرفنا مثلا أن الرجل سوف يجد زوجته قتيلة فى مسكنه) . وعندما يسأل الطيّار المشوه ، فى الفيلم ، مانيان Magnin عمّا إذا كان لديه مرآة ، نرى الكابتن يفتح حقيبته كأنما ليبحث عنها ، ويخرج منها برشاقة مرآة صغيرة مستديرة ، ونراه يعيدها إلى الحقيبة من جديد ويجيب قائلاً : « لا » . وندرك تماماً ، فى هذا المثل ، النشاط الضرورى للذكاء الذى ينبغى أن يعيد بناء الدوافع

الأخلاقيّة ، والذى لا يترجمه شىء بصورة مجسّدة . حقاً إن الحذف هنا ، مهما يكن عقلياً ، يظلّ مع ذلك مفهوماً بسهولة ، غير أنه فى حالات أخرى يجرى اجتياز حدّ الانتباه . ويعزو نقاد الفيلم وحتى منفذوه غموضه إلى ظروف خارجيّة : لقطات عديدة لم يكن بالمستطاع تصويرها . ولا شك فى أن المسألة ليست مسألة أن نعرف ما إذا كان الفيلم يصبح اكثر وضوحاً إذا أمكنه أن يلتزم بالسيناريو بكل دقة . وأعتقد أحياناً أن الفجوات ، حتى العرضيّة منها ، تلعب آخر الأمر ، وعلى وجه التحديد ، نفس الدور الذى تلعبه الحذوف المحسوبة . والواقع أن كلّ فيلم آخر فى هذه الشروط كان سينتهى إلى السقوط أمّا هنا ، فقد أسهمت هذه الشروط ، على العكس من ذلك ، فى وحدة الأسلوب ، واقتربت بالفيلم من الكتاب ، الذى لا يوجد فيه ، فى الواقع ، أدنى غموض . ولأنها تستدعى الذكاء أكثر مما تستدعى الخيال ، فإن حذوف مالرو مفهومة بصورة بالغة التفاوت من جرية أخرى . وقد شاهدت عدة مرّات عرض الفيلم أمام جمهور مثقف نسبيّاً وكان يصدمنى دائماً واقع أن مشاهد بعينها تبدو واضحة وغامضة ، دون أسباب ظاهرة .

وعلى سبيل المثال ، كان مقتل صاحب الحانة الفاشىّ على يد الفلاّح مفهوماً من جانب البعض وظلّ ملغزاً بالنسبة للآخرين . ولا أن أولئك الذين كانوا لا يفهمون كانوا أغبى من الآخرين ، بل ربّما كان ذلك لأن سُرعة انتباههم السيكولوجيّة المحدّدة لإدراكهم ، لم تسمح لهم بتدخل حتّى بما فيه الكفاية من جانب



الأسلوب سمة أكثر ندرة فى السينما منه فى الفنون الأخرى لأنه التعبير الأكثر تحديداً لشخصية المبدع .

ذكائهم . وقد جرى توجيه كثير من النقد إلى المشاهد « الإيضاحيّة » التى تصاحب الفيلم فى الوقت الحاضر ، بزعم أنها تفسّر الحدث دون جدوى ولا توضح شيئاً على الإطلاق . غير أن هذا النص قد أنشأه دينى ماريون Denis Marionعلى أساس الأبحاث التى أمكنه أن يقوم بها بعد أن كان قد عرض الفيلم عدّة مرّات على متفرّجين يوصفون بأنهم « مثقفون » . وكان من المحتم ألاّ ترضى هذه الشروح أحداً ، ذلك أن « غموض » اللقطات فى هذه الشروط يكون ذاتياً للغاية ومرتبطاً بسيكولوجية كلّ شخص على حدة . ولم يكن بوسع أية مذكّرة إيضاحيّة أن تزيل هذا الغموض .

هذا هو السبب فى أن فيلم مالرو يظل أدبيّاً للغاية ، ليس بسبب ثراء أو أسلوب حواره ، بل ليس بسبب السيناريو أو سيكولوجيّة الشخصيات ، بل بشكل متناقض لأنه كان يلزمه أن يمتلك مزيداً من فنّ التصوير السينمائى : استعمال حذف بصرى يحتفظ معه فى الواقع بالبنية العقلية للحذف الأدبى . زدْ على ذلك أن هذا التأكيد ليس بالضرورة عذراً . ولا جدال فى أن هذا الخرق لقوانين السينما له مُقابل إيجابىّ فالحصر المفروض على ذهننا ، ونوع الساديّة أو القوة اللّتين ينطوى عليهما هذا النضال ضدّ الخيال ، وحتى الغموض الماثل فى فقرات متعدّدة ، تضفى على هذاالعمل هالة ، باهرة أحياناً . غير أن تلك مباهج ربّما كانت عقليّة ، مشروعة بلا شكّ ، لكنها ليست داخل الخط المستقيم للفنّ السينمائى المفهوم على أنه شعبى « بالضرورة » . أما التجار الذين كانوا يرفضون الفيلم فكان يمكنهم أن يجدوا عذراً فى ذلك لو أنهم لم يجهلوا فى الوقت ذاته عنصر نجاح فى ذلك ، غير أنهم لم يعودوا حتى يلحظونه : السموّ والأصالة . لكننى وعدت بألاّ أتحدث إلاّ عن الأسلوب !

والواقع أن الحذف لا يكفى لتحديد مالرو وأسلوبه . وينبغى أن نضيف إلى ذلك ، على الأقل المقارنة . ويمكن لإحصاء سريع عن مفرداته النحويّة أن يُبيِّن الاستعمال المتواتر للرابطة « comme(مثل ــ ك . .) أو مجرّد المقابلة ، التى لا تمثل سوى حذف هذه الرابطة . ولغة مالرو لغة مجازيّة بصفة خاصة . وأوصافه مقارنات دائمة تقريباً . وإليك عبارتين

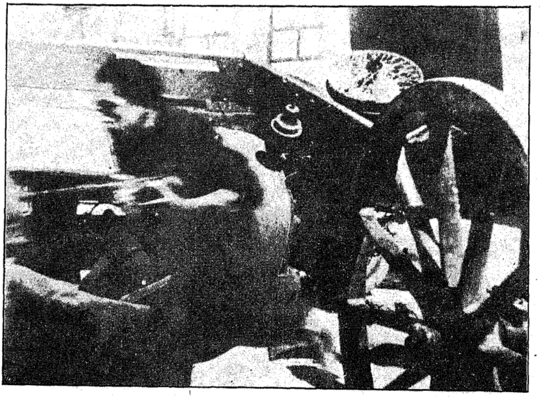
من فقرة قصيرة مأخوذة من مشهد مهاجمة المدافع من جانب عربة بويج P uig» . من خلفه وبين عويل لاهث للأبواق والكلاكسات ، وصلت سيّارتا كاديلاك بالخطّ المتعرّج المعفّر لأفلام العصابات . . . . بقايا سوداء وسط بُقع من الدم ، ذبابة مسحوقة على الجدار » . « كان رجال الميليشياينسحبون وهم يرشحون عَرَقاً ، فى جو غرفة المراجل ، جذوعهم العارية المرصعّة ببقع من الضوء مثل الفهود المرقّطة ببُقع سوداء » .

على أن تحليل مغزى المقارنة عند مالرو من شأنه أن يقودنا إلى أن ندرس فى نفس الوقت ما يمكننا أن ندعوه بتعبير مبهم للغاية « بالمقابلة » . فالمقارنة ذاتها ليست سوى مقابلة بين الواقعىّ والخيالىّ ترتكز على التشابه . لكنْ بالنسبة للعقل ، ألا ينطوى التضادّ ذاته على تشابه ذاتىّ ؟ يستخدم مالرو الصور ، الواقعيّة أو الخياليّة ، كديكور يُقصَدُ به أن يُضفى على الحدث أو الموضوع الموصوف وجهة نظره الجماليّة أو الميتافيزيقيّة . وعندما يقول لنا أن رجال الميليشيا ــ فى الهجوم المفتوح على إحدى الساحات ــ سقطوا « مثل » صَيْد ، أو يشير إلى رجال الميليشيا هؤلاء . . . . يطلقون أمامهم سرباً من الحمام ، والبشر والطيور يغطّون الأرض ، مُصابين بنفس رصاص الرشاشات فإن المقابلة ، بالتشابه الخيالىّ أو المنتمى إلى الواقع ، تتمتع فى نظر الكاتب بنفس المغزى العميق . يكتب مالرو فى مؤلفه « سيكولوجيّة السينما»Psychologie du cin ema : « **يمكن تحليل إخراج روائىّ عظيم ، سواء كان موضوعه عرض الأحداث ، أو التصوير ، أو تحليل الشخصيات ، بل حتى تساؤلات عن معنى الحياة ، وسواء كانت موهبته تميل إلى شىء من التوالد ، مثل موهبة بروستProust ، أو إلى شىء من التبلور ، مثل موهبة** همنجوايHemingway ، فهو مدفوع إلى أن يصف ــ اى الى ان يلخّص وإلى أن يخرج ــ أى إلى أن يردّ إلى الحاضر . وأنا أدعو إخراج أحد الروائيين الاختيار الغريزى أو المتعمد للحظات التى يرتبط بها وللوسائل التى يستخدمها ليعطيها أهمية خاصّة » . والواقع أن الرّد إلى الحاضر وإعطاء معنى لايمكنها ، لدى الفنان ، إلا أن يكونا نفس الشىء الواحد حيث أن الحاضر ليس مُبرراً إلاّ على

أساس المعنى الذى يمنحه إيّاه . غير أن هذا المعنى ، عند مالرو ، الكاتب ، يوضع تحت الضوء بطريقتين رئيسيتين : إحداهما منطقية ، الأحاديث والحوارات التى تنهمك فيها الشخصيات ، والأخرى التى سأدعوها جمالية ، المعنى الذى يتولد بصورة ضمنية من المقارنات والمقابلات . وسواء كانت هذه الأخيرة خيالية أو واقعية ، تظل قيمتها هى نفس الشى فهو يكتب مثلا « **وخلف جارثياGarcia وعلى الذراع الممدود لأحد الوعاظ ، كانت لفافات المدفع الرشاش تجف كما تجف البياضات . علق سترته الجلدية على السبابة الممدودة** » (L Espoir « الأمل » **P. 95**) والواقع أن المقارنة الخيالية والمتناقضة فى الجملة الأولى تلعب فى « الأخراج » نفس الدور تماما الذى تلعبه المقابلة المتناقضة كذلك لكن الواقعية فى الجملة الثانية .

ماذا يمكن أن يكون العرض البصرى على الشاشة لهذا الاخراج الأدبى ؟ هناك ملاحظة أولى تفرض نفسها : لا تعرف السينما إلا ما هو واقعي مادامت الصور تصبح فيها واقعية بصورة موضوعية . والوسائل التى تستخدمها للتعبيرعما هو خيالى مختزلة للغاية وذات قيمة جمالية مشكوك فيها : فالمزج التركيبى La Surimpression أو الحركة البطيئة Le ralenti أوالمخزون السالب La pellicule Ngative أو الخدع البصرية Les trucages Optiques ليست مقبولة إلا فى أحوال نادرة للغاية ، ولا يمكن طرح مسألة استخدامها فى عمل من هذا النوع . أما الرواية فهى على العكس من ذلك ولا تعالج إلا ما هو خيالى ما دامت الأحداث الحقيقية أو المتخيلة تنقل إلينا بواسطة الكلمات . وينجم عن ذلك أن المقارنة بالمعنى الشكلى والكلاسيكى سمة أدبية بصفة خاصة وأن الرابطة « مثل »Comme قلما يكون لها ما يناظرها فى علم نحو La Syntaxeالفن السينمائى (١) .

وتزعم دعوى قديمة من دعاوى من يزدرون السينما أنها تدع خيالنا سلبيًّا ، ما دامت مُجْبَرة على أن تقول كلّ شىء . ولن يجد القارىء هنا ، إذا كانت لا تزال هناك حاجة إلى ذلك ، دحضاً إضافيّاً لهذه الدعوى . وفى غياب القدرة على تشكيل الصوّرة التى توحى فى حدّ ذاتها بالموضوع الذى تصوّره بدقّة متناهية ، يضطرّ الفنان



لقطة من فيلم الأمل لمالرو

إلى أن يترك للمتفرج أمر العناية بالاهتداء إلى هذه القدرة . لكنْ ما هي الضمانة التي يملكها بأن المتفرّج سوف يهتدي إليها أو حتى بأن يتنبه إلى البحث عنها بكل بساطة ؟ هنا أيضاً تُوجّه التقنية ونتائجها السيكولوجية ما هو جماليّ . فالمتفرّج لا يملك الوقت في السينما للتوقّف للتفكير مليًا . كما أن الصورة لا يمكنها أن تستدعي الذكاء الإراديّ . وهي لا ينبغي أن تثير سوى العضلات الراكدة للوعي . ويكون السينمائي قد حقق هدفه عندما يثير التصوير الفوتوغرافيّ فينا بصورة تلقائيّة التداعيات المأمولة . وأنا أقول التداعيات لأن الصورة في أغلب الأحيان لا تزال أكثر ارتباطاً بالواقع من أن تكون متّهمة بأيّ تعدّد مجازي في المعاني . ومع ذلك فنحن لا نختار في أكثر الأحيان بين الصور الممكنة ، فهي لا تصل حتى إلى إدراكنا غير أنه يجري الإحساس بصورة مبهمة بواقعيتها ، وهذه الأخيرة هي التي تمنح الصورة كثافتها الجماليّة . وبالقصّة ، تكون السينما فنًا للحذف ، غير أنه بقدر ما هي نقل مُجسّد للواقع ، تكون السينما فنًا للمجاز الحقيقي .

غير أنه إذا كانت المقارنة الأدبية محظورة على الشاشة فإن مقابلة واقعين حقيقيين ، يستمدان أهمية خاصة من وضعهما متجاورين ، تعد على العكس من ذلك شكلاً مُفضّلاً في السينما . وشأنه في ذلك شأن الكتاب ، يفيض الفيلم بهذه التداعيات الحسية . الصمت الذي يقطعه نداء حشرات زيز الحصاد في أعقاب صخب الطيران ، ورحيل الطيور المهاجرة قبل هجوم المطاردات المعادية ، ولا سيما هذه النملة النادرة المثال والتي لا تنسى وهي تدب فوق جهاز تصويب المدفع الرشاش . بل يمكن أن نقول أن الوسائل السينمائية تخدم مالرو هنا أفضل من الأدب ، بدليل الاختيار المعتاد لمقابلاته . وكثيراً ما يجري عنده الرجوع من الانسان إلى الطبيعة ، إلى النباتات ، إلى الحيوانات ، وكثيراجدا ما يكون هذا الرجوع جيولوجيا أو فلكيا . ولا شك مطلقا بالتالي في أن الايحاء الأدبي يظل متخلفا عن العرض الحسي . إنها موضوعات يظل فيها الخيال بحكم الضرورة تقريبا أدنى مرتبة من الإدراك الحسي (الأفلام التسجيلية الخاصة بالحرب برهنت لنا ذلك بوفرة) . ومنها الطباق (كونتربوا) اللاإنساني (وبوسعنا أن نقول الكوني) والذي يمزج به مالرو دائما الحدث الإنساني ؛ لقد وجد في السينما ذروة تعبيره وقوة تأثيره الفنية .

على أنه تبقى هنا وهناك مقارنات ضمنية ربما كانت تتعلق بالتعبير الأدبي أكثر مما تتعلق بالتجسيد . وهي لا تلحق ضرراً بفيلم ولن أنظر إليها إلا بوصفها أمثلة يمكن للمرء أن يلمس فيها حقا ازدواج مالرو الكاتب والمخرج السينمائي .

فعندما يجرح أحد حملة المدافع الطيران الرشاشة يطلب منه رفيقه أن يصنع لنفسه رباطاً ويقذف له بعلبة التضميد ، « مثل قطعة من الحجر » كما يقول الكتاب . غير أنه ، في الفيلم ، استحوذت هذه المقارنة بوضوح على مالرو . فعلبة الأدوية مسطحة ، ويقذف بها الممثل بشكل أفقي . ومن المستحيل على المتفرج الذي قرأ الكتاب قراءة متأنية ألا يكمل قائلا في سره « مثل قطعة من الحجر » . ومن المحتمل أن مخرجا سينمائيا آخر يتصدى لتنفيذ هذه السلسلة من اللقطات حسب السيناريو ، لم يكن ليحتفظ من المشهد إلا بقيمته الدرامية ولم يكن ليقيد نفسه باحترام صورة لا ينبغي أن تصطدم بالمتفرج غير المنتبه . ويمكن أن نلقى أحيانا في تمثيل الممثلين مقاصد تتبع حرفيا توجيهات الكتاب ، غير أنها تظل ألطف من أن تخرق الشاشة .

لا ينبغي ، مع ذلك ، أن نعتقد ان هذا الفيلم يستحق اللوم على كونه « أدبيا » بالمعنى المعتاد والتحقيري بوجه عام للكلمة . فالارتباط والتلازم الوثيق بين العملين الفنيين ينضمان في أكثر الأحيان إلى مآثر الفيلم . والحقيقة أن تأثير الأدب على السينما ليس بالشيء الجدير بالاستنكار إلا عندما يكون على حساب التعبير السينمائي . وهكذا فعندما يحل الحوار محل التعبير المجسد ، يفضل المخرج الكلام على إيحاء الشخصيات من خلال الحدث والاستغلال

المعبر للديكور وللاشياء . زدْ على ذلك أن بعض الروائيين ليس لديهم ما يكسبون من الإقتباس السينمائى لأعمالهم ، بالقدر الذى لا تنفصل قيمتها عن الكلام . ذلك أن سيكولوجية الشخصيات التى تبدعها تلك الأعمال ، ومأساتها ، والعالم الذى تعيش فيه ، تحددها وسائل التحليل التى تتيحها الكتابة للفنان .

وهذا جلى واضح فيما يتعلق برواية تحليل واستبطان التقاليد الفرنسية . ومن جهة أخرى ، غالبا ما يساء فهم القيمة السينمائية لهذه الرواية أو تلك : كان لا بد من نصف دزينة من الأفلام لإدراك أن مؤلفا مثل جورج سيمنون George Simenon لم يكن من السهل اقتباسه بقدر ما كان يعتقد من قبل . وهناك موضوعات بعينها أدبية فى حد ذاتها وسوف تجعلنا الأفلام التى يمكن اقتباسها منها نأسف دائما على الأصل . وليس هذا حال فيلم مالرو . فرغم تقيد بالكتاب لا يمكن أن ينسب حتى لمقتبسى روايات هنرى بوردو Henri Bordeaux ، تظل الأمل ، رغم بعض التحفظات ، عملاً فنياً ذا أصالة هائلة تضارع أصالة الكتاب . ولا شك فى أن هذا يعود إلى ذات فن مالرو ، إلى إخراجه لكاتب يميل – بعيدا عن المونولوجات الفكرية الطويلة ، المحذوفة من الشاشة بطبيعة الحال – إلى رصد مشبوب العاطفة للناس والأشياء ، إلى نوع من الموضوعية المتحيزة والدرامية ، ويلائمه التعبير البصرى ، غير أننى أرى السبب الأكثر عُمقا وراء ذلك فى الصلة التى يحافظ عليها الفنان هنا مع أثره الأدبى . ويعبر مالرو عن نفسه أكمل تعبير فى فيلمه وفى كتابه ، دون أدنى أسبقية لأحدهما على الآخر . وليست المسألة بالنسبة له مسألة اقتباس بل مسألة إبداعين يرتبطان به على قدم المساواة ، كما أن أوجه الشبه التى شددنا عليها تمثل بالأحرى تناظرا بالنسبة إلى محور للإبداع يتشعب أسلوب مالرو عنده بطريقة مماثلة الى شكلين مختلفين للتعبير . ولا شك فى أن خبرة ومزاج الكاتب مالرو وهما ماثلان أصلاً فى الشخصيات ، قابلان للجدال من وجهة النظر السينمائية ، وبحذوفه ، وببعض الرموز ، بل حتى بأخطائه ذاتها ، يعطى هذا الفيلم انطباعا بأنه إبداع مباشر ، أصيل أصالة رواية أو لوحة . والمقصود بكل معنى الكلمة عمل فنى وأسلوب .

والأسلوب سمة أكثر ندرة فى السينما منه فى الفنون الأخرى لأنه التعبير الأكثر صميميّة (بعد الخطاطة) La graphol ie عن شخصية المبدع ؛ ويتوسط تعقيد التقنيات والمساعدات المتعددة اللازمة أيضا بين المخرج والعمل الفنى . والدليل على ذلك هو النزاع الذى لا ينتهى من جانب مؤلف الفيلم . وقد يكون لعمل فنى جماعى « نوع من » الأسلوب غير أن من المستحيل تقريبا أن ينجح المخرج الرئيسى فى أن يفرض نفسه بصورة كافية على الفريق حتى يتوصل العمل الفنى إلى أسلوب « واحد » شخصى كما هو الحال فى الفنون الفردية . وليس بالأمر النادر أن يكون فيلم الهاوى هو الذى يصل ، ومن المفارقات أن ذلك بفضل فقر وسائله ، إلى حرية فى التعبير لا تسمح بها الماكينة الثقيلة للفيلم التجارى ، وكان هذا أيضا حال الفيلم الصامت ، الأقل خضوعا للتقنية وحيث كان المونتاج (وهو لحظة فردية تماما من لحظات الإبداع) يلعب دورا أكبر . غير أنه كان يبقى فى كثير من الأفلام الصامتة شيء من الهواية . وسوف نرى ذلك بوضوح فى عمل فيجو Vigo (١) ولنا أن نتساءل عما إذا كانت أزمة النمو الحاسم للمخرج الحديث ، تلك التى تقرر صحته المقبلة ، لا تكمن فى التخلص من فيلم الهاوى عبر الفيلم التجارى .

جرَيميون Gremillon ، من فيلم Tour au Large الى فيلم Remorques ; كانيه Cann e ، من فيلم Eldorado du Dimanche الى فيلم Jour se leve ، رينيه كلير Rine e Clair ، من فيلم Entracte وفيلم La tour إلى فيلم 14 Juillet ، فيجو Vigo ، من فيلم A prop-os de nice الى فيلم l'Atalante . لايظهر هذا التحول الحاسم ، والشاق فى أغلب الأحيان ، بتسلسل زمنى كما يعتقد ؛ فهو يتجدد مع كل فيلم أما المخرج الذى ستحسب له (لا عليه) عدة أفلام تجارية فسوف يتضح فى الحال ، أنه يلاحقه عمل الهاوى فى شبابه . ويمكن على سبيل المثال أن نتساءل عما إذا كان السقوط التجارى لأفلام ممتازة مثل **جريمة السيد لانج** Le Crime de M. Lan ge **أو قاعدة اللعبة** La Re egle du jeu لن يجد فى ذلك تفسيرا . على أن الهواية لا تظهر هنا من خلال فقر الوسائل التقنية أو نقص الخبرة ، بل من خلال صلة بعينها بين العمل الفنى ومؤلفه . وفى حين أنه فى العمل التجارى لا ينبغى للمخرج أن يفكر إلا فى الجمهور ، يبقى ، فى أفضل أفلام Renoir ، قدر هائل من الابتهاج بالاستخدام الداخلى ، ومن رابطة رفاق يصنعون فيلما بأكمله فى سبيل متعتهم . كما أن فيلم **قاعدة اللعبة** لم ينجح فى الخروج من النوادى التى لا تحبسه الرقابة وحدها فيها .

ويسير التطور الحالى للسينما الأمريكية التى تميل الى استبعاد الأسلوب الفردى لحساب دراسة للأساليب ذات طابع محايد بصورة متعاظمة فى نفس الاتجاه : استبعاد كل أثر للهواية .

وتصبح الشكلة التى يمكن أن تطرح نفسها فيما يتعلق بمالرو هى مشكلة معرفة إلى أى حد يظل فيلم الأمل فيلما عبقريا من أفلام الهواية ، مع أنه قد تم تصويره فى الاستوديو بممثلين ومدير تصوير محترف . وإلى أى حد لا يرتبط الشك فى نجاحه التجارى بذلك . وهل سيخرج مالرو أفلاما أخرى ؟ وماذا سيعطى عندما يصبح خاضعا لكافة ضرورات مادة سينمائية سيطر عليها وقهرها حتى الآن ، بحدس خارق لأغلب قوانينها العميقة ، ماذا يمكن ، بكلمات أخرى ، أن يعطى مالرو لهوليوود ، حيث لا يزال يشتغل فوكنر وهيمنجواى وآخرون بالسينما ؟ ولا نود أن تمضى بنا التجربة بعيدا جدا ، غير أننا نتطلع بفضول مشبوب إلى أن يصور مالرو فى باريس ، بكل وسائل التكنيك ، بدون أعطال الكهرباء ، وبدون قصف ، **قدر الانسان** .

لقطة فيلم الأمل لمالور





رسالة من أندريه مالرو

في ٨ مارس ،

سيدى ،

تلقيت الدراسة التى خصصتموها لفيلمى فى لحظة جميلة من لحظات التوهان وكنت أود أن أجيبك بطريقة جادة ، لا أن أشكرك وحسب ، وهذا ما جعلنى لا أجيبك مطلقاً — إلى يومنا هذا .

ما تقوله عن الحذف ليس بارعاً وحسب ، بل صحيح . والأجزاء غير المصورة (نصف الفيلم) ليست هناك عبثا . وفيما عدا ما يتعلق بالحذف الكبير من الوسط (بين مفجرى الديناميت والطيارين) ، فإننى لم أكف عن تعديل السيناريو والحوار ، وفقا للكارثة التى تقترب . وقد تم تصوير مشاهدنا الأخيرة ومدافع فرانكو على الجانب الآخر من التل ، غير أنها كانت المشاهد الأخيرة التى لا غنى عنها . وتنقصه سلاسل اللقطات ؛ وإذا تحدثنا بدقة ، لا توجد فجوات فى سلاسل اللقطات . وتنبع النتيجة التى تحدثتم عنها من الأسلوب ، وقد أدركتم هذا بوضوح بالغ .

وفيما يتعلق برد فعل الجمهور (كان الفيلم ؛ من الناحية التجارية ، نصف ساقط) ، فمن الصعب أن تحدده بدقة ، ببساطة لأننى رفضت الدوبلاج ، ولأنه أمر نادر نسبيا أن يكسب فيلم مترجم جمهورا واسعاجدا — وفى هذه الحالة ، يبدو الأمر غامضا فى أغلب الأحيان ، غير أن المتفرجين أمام عمل أحد المحترفين ، ناجز بوضوح من جهة أخرى ، قلما يجرؤون على إعلان سخطهم . وأنت تتحدث عن جمهور « مختار » ، وكان رد فعل [الجمهور] الآخر مماثلا .

كما أن ما تقوله عن استخدامى للصورة (« لإضفاء وجهة نظر ميتا فيزيقية على الحدث ») قد استرعى انتباهى أيضا . وهناك ،فى هذا المجال ، شىء بين السينما والرواية : المسرح . ويلحق شكسبير ، بدوره ، المجال فوق الشعرى (ولنقل الميتافيزيقى فى سبيل التبسيط) بوجهة نظر .

لقد أدركت بوضوح بالغ ، وأنت الوحيد ، فيما أعتقد ، بين النقاد على الأقل ، أن القوة الإيحائية لقطرة الماء ، بعد رحيل مفجرى الديناميت ، تنبع من التماثل المبهم بين القنينة وساعة رملية . لكن انتبه إلى أن الشعر يعتمد ، بدوره على هذه المعطيات ، وتلعب مقابلاته بين الأصوات « اللامعقولة » الدور الذى تلعبه هنا المقابلة بين الأشكال .

أما الصلة (وأنا أتابع مقالك) بين المقارنة فى الكتاب والمقارنة فى الفيلم (« مثل قطعة من الحجر ») فهى لا تأتى من تأثير الكتاب ، بل من الهاجس ، وقوة الذكرى ، فى كلا الحالتين . ثم من نوع من الخضوع لهذه الذكرى ، برغبة فى تصوير (وكتابة) الأشياء الصحيحة فى مجال الحرب ، مادام المقصود الأشياء التى شهدتها . لقد هبط الفيلم التسجيلى الحربى بقيمة كل ذلك تماما . لكن فكر فى أن هذا الفيلم كان يعرض لأول مرة طائرة من داخلها ، ولأول مرة الساحات العديدة للقتال الدائر .

« لا يتقدم المخرج على خط مستقيم ، بل حلزونى ، ويعود الى اسلوب الهاوى لأيام « شبابه » . صحيح تماما ، غير أنه ليس هناك سوى المخرج . . .

وأنا أترك موضوع مقالك ، والذى يمكن أن يمضى بنا إلى أبعد مما ينبغى والذى سنتحدث عنه إذا التقينا ذات يوم . وأرجو ألا ترى فى هذه المناقشه (؟) السريعة ، أو هذه القطعة من الحوار ، سوى الرغبة فى أن أشكرك على أبرع وارهف دراسة خصصت لهذا الفيلم ، وكن على ثقة من ودى .

أندريه مالرو

على إننى أود أن أضيف ما يلى : ما أقر لك به هو أنك أول من بين أن ما يهمنى فى السينما هو وسيلة الربط ، فنياً ، بين الإنسان والعالم (بقدر ما هو كون) بوسيلة أخرى غير الكلام .

فهذه الصلة ماثلة ، فى المسرح الشكسبيرى ، بواسطة الغنائية lyrisme ، وفى الرواية بواسطة وصف عنصر خارجى على الشخصية (ذكريات تولستوى Tolstoi ، بعد معركة أوسترليتس Austerlitz ، فوق الأمير أندريه الجريح) . ويمكن دائما نقل الكاميرا صوب السحب ، وقد ابتذل الروس هذا الشىء ؛ غير أن هناك وسائل أكثر براعة وحدة . وإذا قدر لى أن أخرج فيلما آخر ، فلا بد أن تكون الصور الأساسية فيه من نوع النملة التى تجرى فوق جهاز تصويب المدفع الرشاش — تلك النملة التى رفعت أنت شأنها .

(رسالة منشورة بإذن كريم من السيدة فلورنس مالرو Florence Malraux)

---

(١) قد يحتاج هذا التأكيد إلى بعض التمييزات الدقيقة . فليس من المستحيل تماماً أن تُنقل المقارنة إلى السينما . فهى تكثر على سبيل المثال فى أفلام أبيل جانس Abel Gance . وفى الغضب Fury يتبع فريتس لانج Fritz Lang لقطة امرأة ثرثارة بلقطة دواجن فى الحظيرة ؛ والمزج le Fondu enchaine الذى يربط اللقطتين هو المعادل الدقيق للرابطة ؛ غير أنه لا يبدو أن الصورة الحقيقيّة تتلاءم بسهولة مع هذا الاستعمال . وتُسلّم أذهاننا عفويًا بموضوعيّة الصورة البصريّة . والانتقال إلى ما هو خيالىّ مطموس ، مُثقلاً بالحضور المادى للموضوع . ولا تمضى المقارنة أبداً دون مغالاة ، بطء فظّ يسلبها فى أكثر الأحيان كلّ قيمة جماليّة .

(٢) بعد أن ظل ممنوعا منذ ١٩٣٣ ، حصل فيلم Zero de Conduite على ترخيصه من الرقابة فى ١٩٤٥ وتم عرضه فى البانثيون Pantheon مع الأمل ، فى نوفمبر . وفى ذلك الوقت على الأرجح اكتشف بازان عمل فيجو (ملاحظة فرانسوا تروفو Francois Truffaut ، فى سينما الاحتلال والمقاومة) .

صلاح أبو سيف قبل البداية

مجدى الطيب

«أمامى عدة مشروعات ولا أعرف ما الذى سأبدأ به حتى الآن ، هناك مشروع فيلم عن رواية فؤاد حجازى «الأسرى يقيمون المتاريس» ، عن أسرى حرب ١٩٦٧ ، وهناك مشروع غنائى يكتبه حسن فؤاد وينتجه يوسف شاهين ، ومشروع ثالث عن دراما تدور فى حى شعبى . . وسوف أبدأ بما يستفزنى أكثر كما هى العادة» .

جاءت هذه الكلمات رداً على سؤال طرحه الناقد السينمائى «سمير فريد» ، ضمن حديث مطول أجراه عام ١٩٧٧ مع المخرج الكبير «صلاح أبو سيف» ، بعد العرض الأول لفيلمه «السقامات» ، وبعدها غاب المخرج الكبير عن السينما المصرية ـ رغم أنه قدم للسينما العراقية فيلم «القادسية» عام ١٩٨١ م ـ وها هو يعود هذا العام ليقدم فيلمه الجديد «البداية» .

من الواضح أن هذه المشروعات التى تحدث عنها مخرجنا الكبير لاقت الكثير من الصعوبات التى حالت دون تحققها ، فجاء مشروعه الجديد مغايراً تماما لكل اطروحاته السابقة ، ولكن ما يستلفت الانتباه فى اجابته السابقة قوله : (سوف أبدأ بما يستفزنى أكثر كما هى العادة) . فهذه الكلمات يمكن أن نعتبرها مدخلا هاما عند الحديث عن فيلم «البداية» ، الذى جاء محطما لكل التوقعات السابقة .

وعندما شاهدت العرض الأول للفيلم ، اعترانى الخوف أن يقع المحظور ويعجز مخرجنا ـ بعد هذا الغياب الطويل ـ عن تتويج مسيرته المضيئة بنجاح جديد ، ولكن كل هذه المخاوف تبخرت بعد اللحظات الأولى للمشاهدة ، فقد اختار صلاح أبو سيف شكلا جديداً للسينما التى يقدمها لجمهوره ومحبيه ، فالقصة التى كتبها بنفسه واشترك فى صياغة السيناريو وكتابة الحوار «لينين الرملى» ، اعتبرها البعض مفاجأة غير متوقعة يقدمها «صلاح ابو سيف» وهو يعلم سلفا أنها ستثير الكثير والكثير من المناقشات والأقاويل ضده ومعه . فمنذ الدقيقة الأولى يقدم مخرجنا فيلمه بأنه «تخريفة من تخاريف المخرجين» ، ويكاد يستدرجك لتصدق هذا ، فإذا به يصدمك على الفور بكلمات للرئيس مبارك ، ينادى فيها باقامة مجتمع يتحقق فيه الطهارة ، مجتمع يختفى منه الاستغلال وتسلط الإنسان على أخيه الإنسان ، مجتمع العدل الاجتماعى هو الشرط الأساسى للسلام والاستقرار فيه .

وعلى الفور ابدى البعض استياءه من هذه العبارات وانبرى مهاجما فكرة أن يبدأ الفيلم بهذه الكلمات ظنا منهم أنها تحمل وراءها موافقا كان من الأحرى أن ينأى بنفسه عنها ، وتختفى الظنون وتزول الأوهام مع تتبع الفكرة التى يسوقها الفيلم بخبر سقوط طائرة ركاب فى منطقة صحراوية معزولة ، وبعد رحلة بحث قصيرة يعثر الناجون على واحة صغيرة ، ثمار النخيل طعامها ، ونبع للماء الصاف شرابها ، وعلى الفور نكتشف أن الركاب ما هم إلا شرائح مختلفة تضم فى النهاية كل مقومات المجتمع الجديد ، فرجال الأعمال يمثلهم نبيه بك (جميل راتب) الرأسمالى الانتهازى الأنانى ، الذى يخشى الشرب من الماء إلا بعد التأكد من نظافته عن طريق شخص آخر بالطبع (!) ، وعلى النقيض منه يقف عادل (أحمد زكى) الفنان التشكيلى والوجه المعبر عن طبقة المثقفين ، وشهيرة كامل (صفية العمرى) الصحفية المشغولة بالدرجة الأولى بقضية المحافظة على جمالها وسط هذه الظروف (!) بكل ما يعنيه ذلك من انفصال تام عن هموم ومعاناة الآخرين ، وسليم (حمدى احمد) الفلاح بصورته التقليدية ممتزجة بطيبته وحبه للعمل ، والباحثة الجيولوجية (نجاة على) الغارقة فى اكتشافاتها ، البعيدة تماما عن الواقع ، ويستكمل الفيلم تقديم بقية



لقطة من فيلم البداية أخراج صلاح أبو سيف

الشرائح : الملاكم (صبرى عبد المنعم) والراقصة (سعاد نصر) والطفل (وسام حمدى) بما يمثله من أمل جديد وجيل بكر يقع على عاتقه المشاركة فى صنع مستقبله ، ومع هؤلاء نرى كابتن الطائرة (مدحت مرسى) ومساعديه فؤاد (سمير وحيد) ومجدى (حسين الحكيم) المتشائم دائما ، والمضيفة الشابة آمال (يسرا) الواعية المتعاونة إلى أقصى حد .

اجتمعت كل هذه الشرائح المختلفة فى الواحة ، فكان لابد من حدوث الصدام والصراع لتباين مصالحها واهتماماتها ، فالرأسمالى (جميل راتب) يحلم بتحويل الواحة إلى مزار سياحى يكسب من وراءه ملايين الجنيهات ، وعندما يتمكن الحلم منه يبدأ فى تنفيذه بلعبة (ملك وكتابة) التى تبدو للبعض ساذجة وطريفة إلا أنها تتحول فى النهاية لتعطيه الحق ـ كما اراد ـ فى امتلاك الواحة بمن فيها من اشخاص وما عليها من خيرات ، كل هذا ومازال البعض يظن أنها لعبة لا أكثر ولا أقل .

لكن سرعان ما يتحول الحلم إلى كابوس حقيقى عندما يهددهم نبيه بك بمسدسه الذى يحلمه ، عندئذ يتقلب الوضع ويبدأ الجميع وعلى رأسهم الفنان المثقف فى مواجهة هذا الانتهازى المستغل ، ولأن نبيه بك يعلم أن أكبر ما يعوق تنفيذ مخططه هو هذا المثقف ، الذى يمكن ان يشعل الثورة ضده ، يلجأ إلى استغلال جهل وسذاجة البعض فيتهم عادل بأنه «ديمقراطى»

ولأنها ليست نكتة فالبعض يظن أن الشاب قد تخطى بالفعل الحد الفاصل بين الايمان والكفر ، ويذهب إليه الملاكم ليسأله عن هذا ، فلما يؤكد له أحمد زكى أنه بالفعل ديمقراطى ، يصاب الملاكم والفلاح بخيبة أمل شديدة فينساقا وراء نبيه بك ، فبرغم انتهازيته إلا أنه مؤمن ـ على الأقل ـ وهذا يكفى .

ولأن القوة حتمية لفرض النظام فى الواحة يستقطب نبيه بك الملاكم ليستخدمه كأداة قمع وكممثل للجهاز البوليسى بكل جبروته وتسلطه .

وعلى الجانب الآخر يقترح الكابتن على مساعديه محاولة اجتياز الصحراء للبحث عن وسيلة نجاة ولما يرفضا باصرار يذهب بمفرده مغامرا بحياته .

ويبدأ نبيه بك فى فرض شتى أشكال السخرة نظيرعدد محدود من الثمرات يرصدها كأجر يومى ، وتبعا لتفكيره الرأسمالى فإنه لا مكان لعاطل فى واحته ، وعليه يرفض تزويد الراقصة بأجرها لكسر ساقها بعد سقوط الطائرة ! فيتعاطف الآخرون معها إلا أن أحمد زكى يرفض هذا الخنوع (لما تجوع حتعرف تأخذ حقها من اللى بيظلمها) .

يشترك الجميع فى بناء مكان جديد يتخذونه كمقر لإعاشتهم ولكن نبيه بك يستولى عليه ويجعله مقرا صيفيا لامبراطوريته «نبيهاليا» ، وتبدو فى الأفق نذر الثورة وعندئذ تشير عليه الصحافة (صفية العمرى) باصدار مجلة حائط ـ أو مجلة نخلة بمعنى مساير للبيئة ـ (المجلة طاقة يتنفسوا بها بدل ما يحقدوا عليك ، وعلى الأقل تعرف اللى بيدور فى دماغهم أول بأول) ويالها من نصيحة امينة تسديها الصحافة للحاكم !

ويواصل الشاب المثقف رفضه لهذا الاستسلام موضحا ان الخضوع للطاغية سيزيده استبداداً وظلما فيتزعم مظاهرة تندد بالدكتاتور فارضا عدة مطالب (زيادة الأجور ـ أى البلحات ـ وإيجاد فرص عمل لكل فرد بعد حالة الكساد التى فرضها نبيه بك متعمدا) ، وبعد استشعار خطورة الموقف يفكر نبيه بك فى اخماد الثورة مستخدما أداة القمع البوليسية ، إلا أن الصحافة ايضاً تواصل مهمتها فى خدمة الحاكم (أنت لازم تأخدهم بالسياسة وتهديهم ، وطى لغاية العاصفة ما تعدى) .

يجتمع نبيه بك بممثل المتجمهرين (أحمد زكى) ويحاول استمالته ، إلا أن الأخير يرفض معلنا أهم مطالب المظاهرة الشعبية (الاتفاق على طريقة ديمقراطية لإدارة أمور الواحة) ، ويثور نبيه بك ويفكر فى مكيدة للاطاحة برأس

فى فيلم «صلاح أبو سيف» حمية الشباب، وأملاً فى سينما جديدة مغايرة عن الأشكال التقليدية المتخلفة، والوعى الذى فقدناه وسط ركام الأفلام التافهة.

الارهاب ــ من وجهة نظره ــ فيقبض على أحمد زكى بتهمة (التآمر على أصحاب الواحة لحساب أغراضه وأطماعه الدنيئة) معللا هذا الاتهام بعبارة شهيرة كانت تتردد إلى وقت قريب (أنا حاخد حقى منه ولكن بالقانون).

وفى مشهد من أقوى مشاهد الفيلم وأكثرها قيمة وعمقا، تعقد المحكمة للنظر فى الاتهام الموجه للمثقف الثورى ونفاجأ بالقاضى (جميل راتب)، وقد ارتدى وشاح العدالة المضفر من سعف النخيل، يترك الكلمة لممثل الأدعاء (جميل راتب .. ايضا) الذى يطالب بتوقيع أقصى العقوبة على المتهم، ويقف من بين الحاضرين المحامى (جميل راتب (!) ..) ليدافع عن المتهم ملتمسا تخفيف الحكم بأسلوب أقرب ما يكون لتأكيد التهمة، لا المدافع عنها الذى ينكرها، وعندما تثور (يسرا على هذه المهزلة) يطالب القاضى بالقبض عليها ويودعها السجن مع أحمد زكى، وفى السجن تسنح الفرصة لتنوير يد البطش (صبرى عبد المنعم) مفهما إياه أن: (الديمقراطية هى حكم الاغلبية) فإذا بالجهل ينطق قائلا: (ماتكفرنيش معاك أنا معرفش غير حكم ربنا وبس) وبعد الخروج من السجن يقيم أحمد زكى ــ مبررا حسه التشكيلى ــ تمثالا من العجوة للدكتاتور ممسكا خلف ظهره بخنجر، دلالة القوة والخديعة التى يعامل بها الخارجين على قانونه فى الواحة.

ويطرح الفيلم أهم مضامينه عندما يبدأ أحمد زكى فى الدعوة للانتخاب كأول خطوة لتطبيق الديمقراطية (الحكم مهمة سياسية واحنا اللى علينا نختار حاكمنا بالانتخاب).

وكما فعل الاستعمار فى الصين مثلا عندما اغرق البلاد بالأفيون لتخدير الشعب، يلجأ الحاكم الدكتاتور لتخدير الجموع المطالبة بالانتخابات، فى نفس اللحظة التى يبقى فيها على رجل البوليس متيقظا تحسبا لأية احتمالات، ويعود الحال إلى ما كان عليه ويزداد الحاكم اجراما ولا يقف بطشه عند حد، فيحاول اغتصاب (يسرا) كأنها القشة التى قصمت ظهر البعير، فالصفوف احتشدت ــ ولأول مرة ــ لانتخاب حاكم جديد للواحة غير مبالية بالقوة القمعية، التى انضمت هى أيضا لجموع المناهضين للسلطة، ويفوز أحمد زكى فى الانتخابات، ويرفض الدكتاتور الاذعان للأرادة الشعبية (حخلى امريكا تتدخل ده اغتصاب) ولعل اختيار الفيلم لأمريكا بالذات كان له مفهومه ودلالته الهامة.

وفى اللحظة التى يبدأ فيها الحاكم الجديد فى تثبيت دعائم الديمقراطية، ينتزع جميل راتب الخنجر ويحاول اغتيال الزعيم المنتخب بطعنة غادرة، ولا يكتفى بذلك فيعمد إلى هدم القصر وحرقه، مما يؤلب الجميع حوله وتبدأ رحلة مطاردته بعد أن هرب مخلفا وراءه الدمار والحرائق فى كل مكان.

ويختتم الفيلم أحداثه المثيرة بطائرة هليكوبتر تقل الكابتن العائد لانتشال الباقين، وترحل الطائرة بعد أن تترك الحاكم الطاغية وسط صرخاته الضائعة.

المكان الذى يجمع نوعية مختلفة من البشر ويربطها مصير واحد، تيمة سبق ان تناولتها أعمال فنية أخرى (سكة السلامة، بين السماء والأرض، التفاحة والجمجمة، الطائرة المفقودة ..) وقد يتبادر للذهن أنها أفكار قديمة استهلكت، ولكن الفيلم جاء مختلفا بكل المقاييس، فالنوعيات التى يحشدها الفيلم لم يجمعها مصير ذاتى أنانى كما فى (سكة السلامة) مثلا، أو دافع جنسى بحت (التفاحة والجمجمة .. وبين السماء والأرض)، إنما اجتمعت هذه المرة لتكون فيما بينها نواة مجتمع وليد، بكل فئاته وشرائحه التى يطرحها الفيلم ــ بكل جرأة ــ متسائلا عن الكيفية التى يمكن أن تقف بها هذه النماذج البشرية فى وجه المستغل الانتهازى من أجل إرساء الشكل الديمقراطى المنشود لشعب يبحث عن مجتمع العدل والطمأنينه.

وفى اعتقادى أن صلاح ابو سيف ولينين الرملى نجحا فى توصيل هذه الفكرة الجافة بأسلوب فانتازى ساخر غلبه الطابع الجدى أحيانا فبدت بعض المواقف صورة حقيقية لأوضاع راهنة رصدها الفيلم بصدق، ويأتى على رأسها موقف الصحافة المتخاذل تجاه بعض المواقف الحياتية للشعوب، والتأييد المطلق للحاكم، والأكثر تبريرا لتصرفاته، كما انتقد الفيلم بقسوة جهاز التليفزيون، المهادن للحاكم والسلطة بوسائله المخاطبة للغرائز، ولجوئه الدائم لتسطيح العقول بما يقدمه من برامج هابطة وأنماط متخلفة للسينما المصرية السائدة بكل ما تعنيه من تخلف فكرى وثبات للنمط التقليدى.

ولأن صلاح أبو سيف لا يقنع بمجرد التأثير العادى الذى تحدثه بعض الأفلام، نجده يثير فى فيلمه عدة قضايا وأمور تستدعى التوقف:

* عندما راح جميل راتب يعدد المشروعات والمكاسب التى يمكن أن يجنيها من الواحة، لجأ المخرج إلى القطع المتوازى، فنرى حمدى أحمد وهو يتحدث إلى الطفل وسام حمدى بعبارات تبدو وكأنها وظفت لتعبر حقيقة عن رأى الفيلم وصانعيه، وهو هنا قد اتخذ لنفسه موقفا إيجابيا تجاه هذا الرأى الذى يعتنقه بعض رجال الأعمال الباحثين عن المكسب بعيدا عن أية اعتبارات أخرى.

* الأغانى التى ألفها سيد حجاب ولحنها عمار الشريعى جاءت معبرة عن الكثير من مواقف الفيلم، خاصة فى مشهد تنصيب جميل راتب امبراطورا للواحة.

* أوحى الفيلم للمشاهد بأن خطأ الثورات الأول يكمن فى تسامحها مع الحكام السابقين وأصحاب الآراء المضادة للثورة، فالطعنة الغادرة التى أصابت الديمقراطية جاءت فى الفيلم من جانب هؤلاء الحكام، فإن إراد الفيلم ذلك، فمعناه ببساطة أنه لا وجود يبقى للمعارضة مادامت النية متوفرة لتأثيم هذه الآراء باستمرار، فهم

سوف أبدأ بما يستفزنى أكثر كما هى العادة.



من فيلم البداية

إذن أعداء للديمقراطية ولا حق لهم فى الحياة وسط ولاتها .

* قدم الفيلم المرأة فى أشكال عديدة ومتنوعة ، ومع ذلك برزت جميعها بشكل شائه تماما ، فالصحفية مجرد دمية تبحث عن الجاه ، انتهازية الطباع ، وصولية النزعة والعالمة الجيولوجية لا تمت للجنس اللطيف بصلة ، وانصب جهدها كله على البحث والتنقيب ناسية انوثتها وانسانيتها ، والراقصة مجرد جثة تتحرك ولا عمل لها وحتى عندما اختار لها الفيلم عملا ما لم يرها إلا «مفرخة للكتاكيت» واستثنى منهن جميعا المضيفة الشابة ، ولعلها النموذج الوحيد المشرف بايجابيته الواضحة . فهل هى وجهة نظر يحملها الفيلم تجاه دور المرأة ؟

* على غير العادة تميز «أفيش» الفيلم المصرى وقد بدت خطوطه موحية ومعبرة بشكل يصعب خلاله أن نتجاهل ريشة الفنان الكبير «عبد الغنى أبو العينين» كبير رسامى روز اليوسف ، ولعلها تكون «البداية» أيضا لعودة الاهتمام بفن الافيش فى السينما المصرية كمظهر جمالى إلى جانب كونه أداة هامة فى خدمة الفيلم .

* فى المؤتمر الصحفى الذى اعقب العرض الأول للفيلم ، قال «صلاح أبو سيف» : (أن هذا الفيلم يأتى كواحد من ثلاثية آنية يتناول فيها الديمقراطية بممارستها والأشكال الدكتاتورية التى تحول دون تحققها فى المجتمعات) فإن كان ذلك كذلك فقد بات عسيرا أن يستطيع مخرجنا الكبير استكمال ثلاثيته ، فقد انتهى فيلم «البداية» بالشعب ، الذى هو نواة أى مجتمع جديد سواء ديمقراطى أو خلافه ، وقد أنقذ ، من أى شيء لا أدرى ، واقتادوه إلى مكان آخر (!) فكيف يتسق هذا وما يدعو إليه الفيلم طوال ساعتين وعشر دقائق هما مدة عرضه ؟

وإن كان الفيلم يكشف ـ بجرأة ـ عن أساليب القهر التى يمارسها بعض الحكام ضد شعوبهم ، وأساليب الاستغلال والانتهازية عند أصحاب بعض المذاهب ، فهل يرى أن الحل لا يتأتى إلا بالنزوح عن الأرض التى يحيا فيها أولئك الحكام ، أى تركها لهم يعيشون فيها فسادا ، أم كان الأجدر بالفيلم أن يدعو الشعور إلى مقاومة هذه الرموز والعمل على اسقاطها بدلا من الانكسار أمامها ؟ .

* وفى المؤتمر الصحفى أيضا سألت المخرج الكبير عما إذا كان يرى أن الخلاص لابد وأن يأتى على يد الجيش أو قوة العسكر ، مادام قد استحضر طائرة عسكرية لانقاذ شعب الواحة . وهنا اجابنى مبررا استخدامه للطائرة الحربية بأنها الامكانات وأن الجيش هو الجهة الوحيدة التى تمتلك مثل هذه الطائرات ، وفى اعتقادى أن هذا التبرير لم يكن مقنعا ، خاصة وأن التاريخ يقول أن مخرجنا يعنى جيدا ـ وفى كل أفلامه ـ الايحاءات والإيماءات التى يطرحها وأبدا لم يكن للصدفة دخل فيها .

اجتمع لفيلم «صلاح أبو سيف» عدة مقومات تضافرت جميعا لتقدم لنا المفاجأة ، فما بين اختيار جيد لمجموعة الفنانين المشاركين (جميل راتب ، يسرا ، أحمد زكى ، حمدى أحمد ، صبرى عبد المنعم فى أفضل أدواره ، ومعهم الطفل وسام حمدى الذى أثار التفاؤل بوجوده المقبول ، وبين مصور موهوب (محسن أحمد) فى أول تجربة له مع العملاق «صلاح أبو سيف» ، ولقد قدم نفسه من قبل بفيلم (المطارد) وها هو يختار لنفسه مكانا تحت الشمس بهذا الفيلم الأخير .

والحقيقة أن روحا عجيبة تملكت العاملين فى الفيلم ، فلمسنا تعاونا كبيرا وحماسا متدفقا بدا واضحا فى أداء أدوارهم بشكل خلا تماما من الصنعة والتكلف .

فيلم «البداية» يثير فى النفس أملا جديدا فى سينما مختلفة مغايرة كلية عن الأشكال التقليدية المتخلفة ولعل الفيلم يعيد لبعض مخرجينا الشبان وعيهم الذى فقدوه وسط ركام الأفلام التافهة والرخيصة . فهل يحدث هذا ويثير شيخنا الشاب حميتهم أم أن «الطبع يغلب التطبع» ايضا وستظل أفلامهم على ما هى عليه من ابتذال وسطحية وامتهان لوعى المتفرج المصرى والعربى .



سينما العالم الثالث .. ماذا تقول ؟

فوزى سليمان

لا تستطيع افلام بلاد العالم الثالث أن تشق طريقها بسهولة إلى مهرجانات السينما العالمية الكبرى إلا بصعوبة . . وأحيانا يكون مفتاح الوصول هو الانتاج المشترك . . كما فى حالة فيلم المخرج الهندى الكبير مرينال سين . . « التكوين » الذى عرض فى مسابقة مهرجان كان الأخير . . أو مواصفات خاصة تستثير الذوق الغربى . . ولكن هناك مهرجانات عالمية أخرى تفتح صدرها وترحب بأفلام العالم الثالث لعل من أهمها مهرجان كارلوفى فارى الذى يقام مرة كل عامين بالتناوب مع مهرجان موسكو . . وفى يوبيله الفضى تمثلت سينما العالم الثالث تمثيلا بارزاً ونقصد هنا ليس التحديد الجغرافى بل تلك التى تعبر بصدق عن مشاكل البلاد النامية وقضاياها الحقيقية . . تلك التى تلتصق بواقعها المعاش ولنتأمل بعض نماذجها . . فى مهرجان كارلوفى فارى الأخير .

الأرض الموعودة

الفيلم المكسيكى « الأرض الموعودة » إخراج

روبرتو ريفيرا ، يتناول قضية الهجرة من الريف إلى المدينة حيث أمال تحقيق الرخاء . هذه أسرة ريفية كثيرة العدد . زين لها أو احتال البعض عليها أن المدينة فيها كل الخير . . تبدو المدينة وللأسرة حينما قدمت اليها . . ولنا بتناقضاتها

تناقضات العالم الثالث . . لعمائر الفخمة العالية . زحام المواصلات . الخرائب لا يجدون مأوى إلا بيتاً من صفيح على حافة المدينة عليهم أن يخوضوا الأوحال ومياه المجارى ليصلوا إلى وسط المدينة تفشل محاولات الأب فى أن يجد عملا . لأنهم من الهنود الحمر فهم يعاملون كطبقة أدنى . الابن المراهق مع رفاق السوء يكونون عصابة لسرقة إطارات السيارات يسرق لفافة من سائح يزور أحد الكنائس يهرع بها ليجد فيها شيئا من الطعام وبعض المال . .

مأساة الابنة أشد إيلاما . فى طريقها إلى السوق يسرق ما معها من مال قليل . تركع عند قدمى أبيها مستغفرة فتتلقى صفعاته الغاضبة تفر بها صاحباتها بالعمل فى ملهى يعطينها ثوبا جديدا وحذاء عاليا . لا تستطيع أن تتأمله مع هذا الجو الغريب . . لكن المال الوفير يدفعها إلى التساهل . . يكشف الوالد نوع عملها . . ويا ويلها منه ! . . ويا ويل الاخت الصغرى التى شاهدها مرة تقلد الرقصات الحديثة فى المدينة وترتدى ثوب أختها المكشوف ماذا وجد فى المدينة ؟ . . إنها ليست « الأرض الموعودة » . . بل الملعونة . ابنه قبض عليه البوليس . . الابنة الكبرى ضاعت . . الطفل الصغير توفى بعد أكلة مسمومة ــ تقدم لنا الجنازة بتقاليد وفولكلور الهنود الحمر . . يعودون إلى القرية . . فإذا بأرضهم استولى عليها آخرون لطول غيابهم . . ولكن هناك قطعة أرض أخرى تركها صاحبها الطيب وهاجر . . عليهم أن يشمروا عن سواعدهم ويعملون . . ويرفع الرجل رأسه إلى السماء مثقلا بالهموم ولكن بشىء من الأمل .

شكرا لله أننا عدنا ثانية !

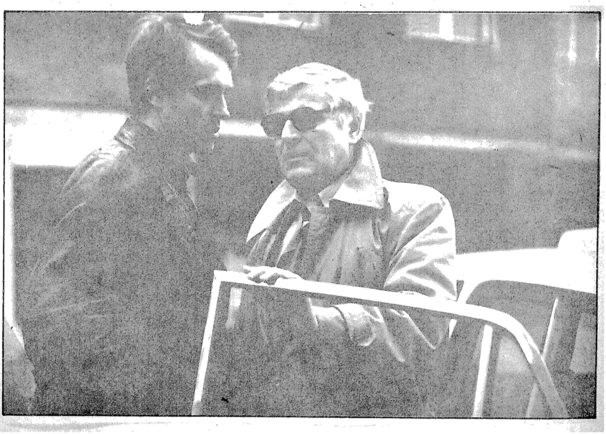
الضفادع

وهذا الفيلم التركى مثال آخر لسينما العالم الثالث . . الضفادع . . للمخرج شريف جورين . . صاحب أفلام أخرى تعطى صورة مشرفة للسينما التركية الجديدة . . مثل « قلق »علاج . . المانيا . .المرارة . . وهو الذى ساعد المخرج التركى الكبير الراحل فى استكمال فيلمه ــ الطريق ــ بول الذى نال جائزة مهرجان الكبرى منذ سنوات . .

مشهد البداية . . دائرة ضوئية وسط ظلام ميدان القرية . . الزوجة الماظ تلطم خدودها أمام جثة زوجها خليل . . ومئات من الضفادع تتسرب وتجرى فى الطرق . . تضطر الزوجة الشابة أن تعمل محل زوجها فى صيد الضفادع ليلا لتقدمها لمتعهد يوردها للمطاعم الفخمة فى المدينة نشاهدها مع طفلها يزاحمان الرجال على ضوء المشاعل . . نظرات الرجال تطاردها . . إمرأة جميلة وحيدة . . حينما تخرج من المياه وملابسها ملتصقة بجسدها تزداد النظرات شبقا وتزداد ألسنة عواجيز القرية فى اغتيالها « إن إمرأة فاضلة لا تخرج ليلا لصيد الضفادع » عليها أن تعد شئون البيت . . تحلب البقرة . . وتفلح قطعة الأرض الصغيرة لتسدد ديون زوجها لكن من حقها كأمرأة شابة أن تحلم . . حينما تستلقى فى الفراش تتذكر الأيام الجميلة مع زوجها . . كما تتذكر « على » وهو يستعرض رجولته وفروسيته أمامها وهو يدرب الخيول الجامحة . . مرة وقعت فتلقاها فى حضنه القوى . . يريدها له زوجة . . أمه تنهره تعارض فى أن يتزوج أرملة والفتيات العذارى والثريات كثيرات . .

■ تكافح المرأة . . تدافع عن أرضها عندما يحاولون قطع الماء عنها . . فى الظلام يعتدى عليها غريب لا تستطيع أن تحدد ملامحه حينما يتم استعراض مجموعة من الشباب فى قسم الشرطة . . فى المساء تحلم بالعشق والحنان ثم تستلقى على فراشها وحيدة . . ثم تصبح لتستمر فى الكفاح من أجل الحياة !

كفاح الماظ المرأة التركية . يذكرنا بكفاح امرأة أخرى من الصين فى فيلم « إمرأة طيبة » ــ إخراج هوانج جيانز هونج . . كانت سينيجان شابة جميلة عمرها ثمانية عشر ربيعا حينما ارغمها أهلها على أن تتزوج من بوى الطفل الذى لا يزيد عمره عن ستة أعوام . . هكذا قضت تقاليد الأسرة البالية والأحداث فى الأربعينات فى قرية جبلية . . المرأة مستضعفة بلا حقوق محرومة من حقوقها العاطفية والجنسية . . عمة بوى يضربها زوجها بقسوة لأنها لم تنجب له طفلا



الفيلم البولندى « الريب »

إمرأة أخرى يؤدى بها سوء المعاملة إلى أن تفقد عقلها . . على المرأة أن تتقبل مصيرها . فى استكانة ورضا . . فيلم جميل . . رقيق يثير فينا مشاعر مشاركة . يستحق أكثر من جائزة منها جائزة النقاد . والسينما الصينية الجديدة اليوم بعد الثورة الثقافية فيها عطاء كثير ومواهب واعدة ثرية .

« بروكا »

الرجل أيضا مقهور ومظلوم . . الفيلم اليوغوسلافى « بروكار » قادم من إقليم كوسوفا ـ ذو الحكم الذاتى . . الملاصق لألبانيا وأهله من أصل ألبانى وهو من إخراج إيسا كوسيا . . بداية بمشهد طويل لطقوس وثنية موسيقى عنيفة ورقص جماعى من أجل الدعاء لسقوط المطر . . بروكا لا يشاركهم لأنه يرى أن العمل هو الطريق الأمثل . . يحضر الماء على حماره من بعيد ويزدهر حقله الصغير مما يثير حنق الجيران . . يطمع رئيس الشرطة فى أرضه . . كما يطمع فى أخته الجميلة . . ينافقه الاداريون وأعضاء مجلس المدينة . . يوضع « بروكا » فى الدير ليعالج من الشياطين التى أدت به إلى الجنون كما يزعمون ! يلاقى تعنتا من رجال الدير بلا رحمة . من أجل إنقاذ أخيها تخضع أخته لرغبات رئيس الشرطة . . ولكنها فى النهاية أمام مطامعه فى أرضها تحاول أن تتمرد دفاعا عن حقوقها وحقوق أخيها . . فهل تستطيع . .

فيلم يدين تعنت السلطة ورجال الدين الذين يخدمونها . . يدين النفاق والفساد . . وصور بيئة أصيلة . .

« للحب قصة أخيرة »

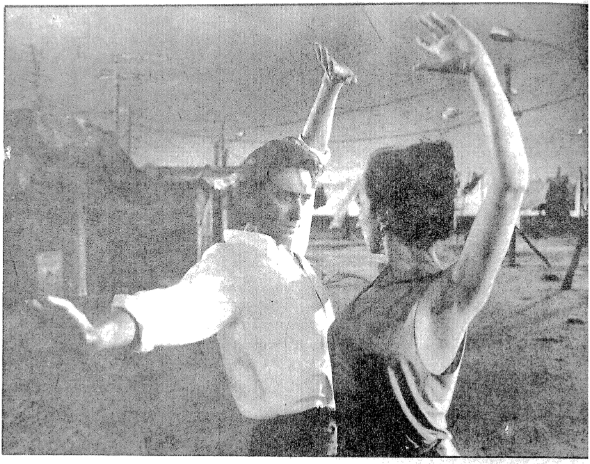
الفيلم المصرى « للحب قصة أخيرة » لرأفت الميهى مؤلفا ومخرجا يثير أكثر من قضية . . بداية فإن قبوله فى مهرجان دولى هام وفى مسابقته الرسمية أمر مشرف للسينما المصرية . . وكان تقبل الكثيرين له طيبا مما يجعلنى أحاول أن أبحث فى طريقة التواصل بين الفيلم المصرى والعالم . . وكان حضور المخرج مع بطليه يحى الفخرانى ومعالى زايد من النواحى الطيبة وكنت سعيدا أن ألاحظ الأطفال والفتيات يتزاحمون للحصول على توقيعاتهم . . ودلت إجابات رأفت الميهى فى المؤتمر الصحفى ومناقشاته مع النقاد أنه على وعى فكرى كبير كأحد رموز السينما الجديدة فى مصر . وكنا نتوقع له جائزة من جوائز لجنة التحكيم الرئيسية بقمته الفنية والموضوعية . أليست المواجهة بين الحياة والموت قضية إنسانية حيوية . . ومن هنا كانت المفاجأة أو الصدق أنه لم يحصل على أى جوائز لجنة التحكيم الرئيسية . . وتساوى فى منحة شهادة تقدير من رئيس المهرجان ـ مع أفلام أخرى أقل قيمة مثل الفيلم السورى ـ الشمس فى يوم غائم وكان قد أضيف إلى برنامج المهرجان بعد البداية بأيام . . وعلمت من عضو لجنة التحكيم السورى أنه وصل متأخرا كما أنه لم يكن مدرجا فى الكتالوج الرسمى . . أو مع فيلم متواضع قادم من بنجالادش . . إذن نعود للتساؤل . . لماذا لم يلق الفيلم تقدير لجنة التحكيم الرئيسية . . أو اللجان الأخرى ؟ هل أثار قضية خاصة بنا . . هل موضوع الخرافة وتأثيرها تجاوزها الفكر الغربى ولم يعد يمثل عنده قضية هامة ؟ هل لاعتبارات سياسية ؟ إذن كيف فاز الفيلم الاسترالى « شارع للموت » بالجائزة الكبرى ـ الكريستال الذهبية . التى لم تذهب إلى دولة اشتراكية كما كان يحدث فى أكثر الأحيان . . دعوت لنقاش هادىء بلا انفعال . . ما هى مواصفات الفيلم المصرى الذى يستطيع أن يحقق جوائز رئيسية فى المهرجانات العالمية . . فنيا . . موضوعيا . . وشكلا . . وأسلوبا . . فكرا !!

الشمس فى يوم غائم

الفيلم السورى « الشمس فى يوم غائم » لمحمد شاهين عن رواية للكاتب السورى الكبير « حنا مينة » توفرت لدى مخرجه ومنتجه النية الطيبة . . وهى لا تكفى وحدها لتقديم فيلم جيد حقا . . يدور فى فترة الاحتلال الفرنسى لسوريا . . أثناء الحرب حينما كان الألمان يمثلون فرنسا . . وحكومة بيتان تحتل سوريا . . البطل ابن اسرة كبيرة متعاونة مع الاستعمار لكنه ينضم للحركة الوطنية . . ويتدرب على رقصة



الفيلم المجرى « الكولونيل ريدل »

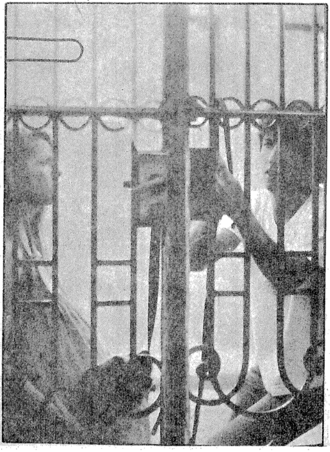


الخنجر .. فقدت الرقصة وهى رمز جميل للمقاومة والبطولة معناها لضعف بنيانها الفنى .. وخاصة أن المقارنة كانت قائمة لسوء حظ الفيلم السورى مع فيلمين عظيمين للمخرج الأسبانى كارولوسى سادرا يعرضان فى المهرجان ويعتمدان على الرقص : الحب السحرى ، والزفاف الدامى وهما جزءان من ثلاثية رائعة مع « كارمن » والأحداث والشخصيات غير مترابطة والمباشرة فيها سذاجة والنوايا الطيبة والأعمال الأدبية الكبيرة لاتصنع دائما فيلما كبيرا »

ذكريات يوم واحد

فيلم آخر فيه مباشرة وتسجيلية ولكنه استحق الاهتمام هو الفيلم القادم من أنجولا .. وهو الفيلم الأول لمخرجه أورلاندو فورتونا تو ، يدور حول كفاح شعب انجولا ضد الاستعمار البرتغالى .. أقدم وأعتى ألوان الاستعمار .. كيف قدم هذا الكفاح ؟

يقدم من خلال قصيدة شعرية طويلة يرويها رجل مسن ... على موسيقى شعبية أفريقية ، ننتقل عن طريق الصور الثابتة أحيانا والتى تتحرك إلى حياة أحيانا أخرى إلى الذكريات الأليمة عن أبشع ألوان الاستعمار حينما كان البرتغاليون يأسرون الافارقة ويحولونهم من



الفيلم الأرجنتيني « الجك »

أصحـاب أرض وسلطة ــ فمنهم كـان ملوك وامراء ــ إلى عبيد لهم . . مثل « سوب كالوبا » الـذى قـاوم ورفض أن ينحنى خـاضعاً لملك البرتغال أثناء زيارته لتكون نهايته القتل غدراً ــ ولكن سيرته لا تنسى ، تظل باقية فى الأغانى الشعبية التى مازال الناس يرددونها . . كيف كان المستعمرون يصطادون الفلاحين ليسخروهم فى زراعة الحقول فى أقسى الظروف ، كيف كانوا يأخذون النساء بالقوة من البيوت والحقول . نشاهد إمرأة . تتوقف قليلا عن العمل لتلقم رضيعها الجائع صدرها ، فتهوى عليها السياط وإذا أشتكى القرويون يكون مصيرهم العقاب أو حرق قراهم . كيف استطاع المستعمرون بسياسة « فرق تسد » أن يوقعوا بين القبائل ويشغلونهم فى منازعات قبلية حتى كادت قبيلة ديميوس أن تقضى على القبيلة الصغيرة بينجو . .

يروى لنا الراوى الشاعر الشعبى كيف تغير قادة الاستعمار وتنكروا لما وعد به سابقوهم مما أدى إلى تمرد الأهالى ، يكون مصير الثوار السجن أو النفى إلى قلق تومى البعيدة حيث يتعذر على أسرهم زيارتهم ، ولا يعود منهم إلا الثلث . . الباقى مصيرهم مجهول ! يحكى لنا كيف كان الأستاذ « دومنجو ــ جاسبار » يعلم الناس ويثير وعيهم لحقوقهم ، فيسجن وتظل قدماه فى القيود الحديدية ! . .

لكن مع كل هذا الاستبداد والقهر فإن حركة المقاومة لا تتوقف . نلتقى بالثائر يجويل فرانشيسكو دى كارفاهو ــ مازال حيا ــ يحدثنا عن اندلاع حرب التحرير ودور الزعيم الشاعر أوجستو نيتو فى تنظيم المقاومة . . هو نفسه الذى أصبح أول رئيس لجمهورية أنجولا المستقلة كيف سجن فى لواندا . . كيف تجمهرت حشود الناس أمام السجن تريد أن تطمئن على مصير قائدها الوطنى . . فيأمر مدير السجن بإطلاق النار ويسقط عشرات القتلى . .

فيلم فيه بساطة ويشير بحركة سينمائية وليدة . . المخرج نفسه شارك فى المقاومة بعد تخرجه فى الجامعة . . ويعمل مع زملائه على ارساء هذه الحركة السينمائية الجديدة .

تيجيبو

قد يكون الفيلم البرازيلى « تيجيبو » أقرب إلى الفيلم الأنجولى . . كلاهما يعتمد على قصيدة شعرية وراوية شعبية . . . ولكن الفيلم البرازيلى أقل تسجيلية وأكثر درامية . . وخلال قصيدة شعر شعبية يروى المخرج بيدرو يورجى دى كاسترو مصير أسرة فلاح فى بلدة فقيرة . . فى وقت الجفاف القاسى . لا زرع ولا ماء فيضطر أن يعمل فى المحجر . . تقوم علاقة بين المشرف على المحجر وهو من أسرة بورجوازية وبين ابنة الرجل أثناء غيابه . . ويتنكر ريس المحجر للفتاة حينما يبدأ بطنها ينتفخ . . الأب ــ العامل ــ فى هدوء يرجو أول الأمر رئيس المحجر أن لا يتردد على بيته أثناء غيابه . . ثم فى مشهد مثير ــ أخير يدعوه مع ابنته ــ فى لقاء فى مكان مهجور . . يتأكد من سوء نية الرجل . . استحالة أن يتزوج ابنته وستر الفضيحة ثم انفجار بقطعة ديناميت ــ أخذها معه من المحجر وينفجر الثلاثة معا ! . . تنتهى القصة . . بسيطة . . وكأنها أصبحت من تراث الأدب الشعبى فى هذه المنطقة من البرازيل يرويها لنا الشاعر الشعبى ويقدمها لنا المخرج فى بساطة رائعة !

سينما العالم الثالث .. ماذا تقول ؟



الفيلم البلغارى «رغم كل شىء»



الفيلم المكسيكي « الأرض الموعودة »

نيودلهي تايمز

فيلم آخر ــ العالم الثالث من الهند . حول قضية الديمقراطية . والهند لها تجربة خاصة متميزة فى العالم الثالث فى الديمقراطية « نيودلهى تايمز » ــ البطل محرر بجريدة يحاول الوقوف فى وجه الفساد ، فصل تحرياته حول مصرع « أحد رجال المعارضة إلى إتهام شخصيات هامة فى السلطة يحاول صاحب الجريدة إثناءه على المضى . بالإغراء تارة ــ أن يكون رئيسا لتحرير مجلة تصدرها الدار ــ وبالتهديد تارة أخرى لكنه يمضى ويصمم على ممارسة حق السلطة الرابعة فى الكشف عن الفضائح وتعرية المذنبين المسئولين . من خلال التحقيق الصحفى تقدم لنا صورة عن الانتخابات . الوعود السخية بإدخال الكهرباء والمياه ثم إذا نجح المرشح تناسى كل شيء ! التواطؤ بين بعض رجال البوليس ورجال السياسة . إخفاء الشاهد الذى يمكن أن يحول مسار التحقيق . سجنه فى منزل بعيد ثم إعلان أنه انتحر . .

فيلم جريء ومثير عن الجريمة السياسية وكيف تخفى الحقائق عن الشعب ، وموقف صحفى شجاع يحاول أن يوصل الحقيقة إلى الرأى العام . . وينضم المخرج الشاب ــ اميش شارما ــ كامتداد للجيل الرائد الذى صنع السينما الهندية الجديدة بعيدا عن أفلام الرقص والأغانى والميلودراما .

تجارب عديدة من سينما العالم الثالث تدعو للتأمل . . الفيلم الكوبى . كما الحياة نفسها ــ إخراج فيكتور كاساوس يقدم لنا فرقة مسرحية ذهبت إلى بلدة جبلية صغيرة لتقدم عروضها مادة العروض يريدون أن تكون مستقاة من حياة الناس أنفسهم مشاكلهم المعاشة وفيها تثار مشاكل فى المدرسة تعمل الفرقة على حلها من خلال العرض المسرحى الفكرة جميلة ولكنها تاهب فى تفاصيل عديدة مما شتت انتباه المشاهد . .

أما الفيلم الأرجنتينى « أحبك » إخراج ادواردو كالسانيو . . فقد بعد عن مشاكل العالم الثالث الملحة إلى تناول موضوع غريب حول رغبة فتاة فى أن تنجب طفلا بأن طريقة ومن أى رجل لتؤكد ذاتها . . وخاب ظننا فى سينما بدت لنا ثرية العطاء . . من خلال تناولاتها السياسية كما فى فيلم التاريخ الرسمى ــ إخراج بوينزو ــ أوسكار « أحسن فيلم أجنبى . . أو اغتيال عضو مجلس الشيوخ . وأبناء الحرب وغيرها من أفلام أسبوع الفيلم الأرجنتينى الذى شاهدناه بالقاهرة العام الماضى وأثار إعجابنا .

وإن كنت قصدت أن أقدم لك سينما العالم الثالث . . إلا أنه يجدر الاشارة السريعة لافلام متميزة الفيلم الاسترالى « شارع للموت » حول قضية أثار الحرب الكيماوية فى فيتنام التى أدت إلى اصابة شاب استرالى بالسرطان ووفاته . . وقد فاز بالجائزة الكبرى . . وهنا قد تثير قضية الجوائز فى المهرجانات الدولية . . أو الفيلم السويسرى تانير الأسود . . محوره فلاح يرفض تنفيذ أوامر الحكومة فى تحديد نوع المحاصيل . . وقد فاز بجائزة رئيسية أو الفيلم البولندى ، الربيب الذى يثير قضية العلاقة بين الفرد والسلطة مدى حريته فى التصرف والفيلم البلغارى رغم كل شيء العلاقة بين الأب والابن وأيضا السرقة والفساد فى مجتمع اشتراكى .

ولا أملك إلا أن أتوقف لحظة مع هذا الفيلم القادم من نيوزيلند . . لابد أن اشير فى عجلة تهتم بالأدب إلى هذا الفيلم « دعه كما هو » إخراج جدن ريد الذى يتناول حياة الكاتبة الانجليزية كاترين مانسفيلد وهى من أصل نيوزيلندى . . وذلك من خلال ذكريات زوجها يؤدى الدور الممثل الانجليزى الكبير جون جيلجود الذى يزور ناشر كتب زوجته فى الريف الفرنسى ليتفق على نشر مذكراتها . . يثير مشاعره التشابه بين صديقه الناشر وزوجته الراحلة . . تقوم بالدورين ــ جين بيركن الممثلة الانجليزية جين بيركين الصديقة متعلقة بالأديبة الراحلة قرأت لها كل سطر تجمع بينها وبين الزوج ذكرياته عن زوجته . . تقدم لنا فى فلاش باك ــ فتصدم حينما تطلع على بعض أوراق الأديبة بعدم التصرف بالنشر فى بعض مذكراتها التى يريد الزوج أن يستفيد ماديا من نشرها . .

ونماذج أخرى عديدة فى المهرجان خارج المسابقة أعطت له ثقلا وثراء . . أشرت لك إلى روائع ساورا الحب السحرى والزفاف الدامى . . هل أشير إلى رات لكيروساوا أو « خنجر وفريد » لفليني ــ أو باريس تكساس لفيندرز أو غاندى لأيتنبورو ، أو « أماكن فى القلب » لبنتون أو لأفلام العجز الجنسى ، لمخرج أفريقيا عثمان سامبينى أو الخادمة لبونويل أو أبناء هيروشيما لشينودا أو ثلاثة لألكسندر بتروفيش مما قدم فى برنامج مختارات من أفلام فائزة فى المهرجانات السابقة بمناسبة اليوبيل الفضى .

حقا كان مهرجانا ثريا !

حين يبدد الفنان طاقاته بلا معنى

عن سميرة حسين



ـ دول الفلسطينيين فى لبنان !

عقب مشاهدتى لمعرض الفنانة الشابة سميرة حسين سجلت عدة ملاحظات ، حاولت بعدها التزام الصمت وتمزيق الملاحظات ، عملاً بقول الفنان الكبير حسن سليمان فى كتابه حرية الفنان :

« الأعمال التى تبتدع ، إما أن تكون فناً ، أو هى لا شىء ، وفى اضفائنا على العمل الفنى صفة الجودة ، لا إضافة فى ذلك ، ولا يتعدى الأمر حينئذ تحصيل حاصل .

فإما أن يقبل العمل كما هو كاملاً ، أو يرفض كلية ، لكن تقبله بتحفظ هو عين الخطأ . » .

وفى حالتنا هذه ، فإن المعروض هو إبداع الفنان الشهير صلاح جاهين ، أعادت الفنانة عرضه ــ دون رؤية فنية ــ وبلا صياغة تضيف للأعمال قيمة جديدة ، فتزيد من قيمتها ، وتقول الفنانة فى الكتالوج البسيط :

« ونرى صديقى هذه الرسوم بحلول تشكيلية مختلفة فالنكتة حياة وموقف خالد



« حـاولنا » تحقيقـه بـطرق متعـددة لـتـأخـذ أبعـاداً جديدة . »

أى حـلول تـشكـيـليـة تـعنى ؟ .. لا أدرى !! .. أى أبعـاد جـديـدة أخـذتهـا الرسوم ؟ !! ..

أقـرر احتيـاجنـا للفنـون التطبيقية ، وفنون الدرامـا ، خصـوصاً والهـوة بين الفنان التشكيلى والجمهور بوجه عام شـاسعـة ، تصـل إلى حـد العـزلـة ، ... قليـل من الفنانين ــ عبر وسائل الاعلام المختلفة ــ اخترقوا الحصار ، وحطموا الحـواجـز النفسية والـفكـريـة لـلوصـول إلى قطاعات كبيرة من الجماهير ، ويعـد صـلاح جـاهـين أبـرز هؤلاء الفنـانـين وصـولاً إلى الـغـالبـيـة العـظمى من الجماهير ، وحين يحاول فنان آخر تقـديم أعمـال صـلاح جـاهـين من زاويـة الفنـون التطبيقية أو فنـون الدرامـا ، فـلا يقتضى الأمر أن يتحـول الفنـان إلى نجار أو كهربائى دون الصعود فوق المهنة إلى التحليق فى سماء الابداع .

حـاولت الفنـانـة سميرة حسـين الاقتراب من عـالم صلاح جاهين ، لكنها أبـداً مـا ولجت أعماق هـذا العـالم الشـاسـع الـرحيب ، ذى المساحات الواسعة والجوانب المتعددة ، وكان الأجدى بها تقديم صلاح جاهين بمعـالجة تجعلنـا نتـأمـل بصمتهـا الخـاصـة ، فـلا يكفى تلوين بعض اللوحـات المنشورة ، ولا يشفع لها عمـل نماذج من الـكـاريكـاتـير بـالخـشب أو الكرتون وتلوينها ، ان هذا قمة التبديد للطاقات الابداعية الكـامنة بـداخل الفنـانـة .. فـأيـن .. أيـن سـمـيـرة حسين ؟ !! .

محمود الهندى



ــ الهرم منطقة سياحية .. ايش اخشش بتوع الاثار فيها ؟



ــ أنا بادعى للعراقيين وبادعى للايرانيين .. انهم ينتصروا على بعض !



ــ مش بس قضية ديونك يامدام .. احنا تولينا العديد من الموضوعات الهامة زى الطفولة والمخدرات وذكرى شوقى ونصر أكتوبر والسلوكيات .. والحمد لله ابتذلناها جميعا بنفس النجاح !

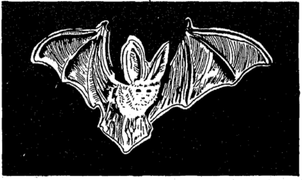


ــ ايه يعنى لما تتحرق .. هى اجدع من الأوبرا ؟

حين يبدد الفنان طاقاته بلا معنى

عن كتاب القراءة والمحفوظات

أى لعنة حلت بأولئك المسئولين عن الأجيال القادمة ؟ .. وأى استهتار ذلك الذى يدفع إلى التدنى بذوق أطفالنا ؟ .. أى دمار أرى بين دفتى كتاب القراءة والمحفوظات للصف الخامس الابتدائى ، وهو نموذج فقط لكم الكتب التى تصدرها وزارة التربية والتعليم ؟ .. أطالع أول ما أطالع أهمال الطباعة ، ولا يتطلب الأمر



أخفاش أم قط له أجنحة !؟

- ١٢٤ -

٣٤ - الْفَـلَّاحُ (٥)



(٥) المحفوظات المختارة (بتصرف) .

هل هذا زى الفلاح المصرى !!

- ٦١ -

ودرت لأبيه ، وصنع لأحمد فى دفتر التوفير مبلغ كبير . و [illegible] يعطيه ساعة ، وترك [illegible] . ويفخر به [illegible] .

المناقشة

١ - لماذا تعجب أحمد من الطريقة التى حصل بها أحمد على الساعة ؟!

٢ - كيف أقنعه والده بقيمة الادخار وأهميته ؟

٣ - أكمل ما يأتى بوضع كلمة مناسبة فى كل مكان خال مما يأتى :

• عند الصائغ ميزان .... صغير يزن به الذهب .

يجب ألا .... الإنسان كل ما يكسبه من مال .

.... يحون [illegible] .

٤ - اكتب [illegible] لأفكار الآتية :

[illegible]

أهمية الادخار فى [illegible] .

[illegible]

٥ - ضع فى كل مكان خال مما يأتى عكس الكلمة التى تحتها خط :

محمد مقتصد لكن [illegible] ....

[illegible]

غير مقروءة



رسم ردئ



رسم ردئ لمبتدئ !!

إلا حرص عامل الطباعة ، وتدقيق المسؤل عن المراجعة الفنية ، والأهمال فى الكتاب المدرسى أخطر مما يتصور البعض ، فقد يؤدى إلى بلبلة أفكار التلاميذ ، أو تشتيت أذهانهم ، أو صرفهم عن متابعة الدروس ، فعلى سبيل المثال توضح وزارة التربية والتعليم للتلاميذ معانى الكلمات التى تحتها خط ، والصفحات بها خطوط كثيرة فوق الكلمات وتحت الكلمات ، بعض الخطوط وضع بقصد ، والبعض نتيجة أخطاء طباعية ، يضاف إلى ذلك الصفحات التى يصعب قراءتها لسوء الطباعة ولندرة وجود الحبر الأسود فيها .

لم ينته الأمر عند هذا الحد ، بل امتد إلى الرسوم التوضيحية القميئة ، تجاوزاً أقول رسوماً ، فهى سموم تفسد ذوق التلاميذ ، وهى ليست رسوماً توضيحية ، وانما سموم « تفضيحية » ، فالخفاش مرسوم على هيئة قط ذى أجنحة ، كما رسمت الأطراف البشرية بطريقة تنم عن الجهل المحكم ، مشوهة ، ذات نسب مختلة وخطوط معتلة ، وكيف **لا يلاحظ السادة المؤلفون ،** والذى يبلغ عددهم ثمانية ، عدم تطابق بعض الرسوم والمادة المكتوبة ، . . وأخيراً يأتى دور الغلاف ــ فكما تعرف الرسالة من عنوانها ــ يعرف الكتاب بغلافه ، وغلاف كتابنا الأغر ذو اللونين الأحمر والأزرق الباهت ، يحتوى على كمية عظيمة من الأهمال الفنى لدرجة أن الخط الذى يعلو اسم الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية لا يعرف الاستقامة ، والغلاف ــ عموماً ــ ينفر التلميذ من المادة ، ومن التعليم ، فهل هذه رسالة مقصودة متعمدة ؟ !! . . أم خطأ ــ رغم فداحته ــ يمكن تداركه فى الأعوام المقبلة ؟!!!!! .

محمود الهندى

إهمال طباعى

١ – الاتحادُ قُوَّة

اليدُ الواحدةُ لا تُصَفِّقُ ، والفردُ ضَعيفٌ حينَ يكونُ وحدَهُ ، فإذَا انْضَمَّ إليْه غيْره ، ازْدَادَتْ قُوَّتُهُ ، وإذَا اتَّحدَ أبناءُ الأُمَّة تكوَّنَتْ مِنْهُم قوةٌ هائلةٌ .

وهذا واضحٌ فى حياةِ العربِ قبلَ الإسلام ، وفى حيَاتِهمْ بعدَهُ ، وَبِذَلِكَ يُحَدِّثُكَ النص القرآنى التَّالى :

قال تعالى :

« وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعًا ، وَلَا تَفَرَّقُوا ، وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللهِ عَلَيْكُمْ ، إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً ، فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ ، فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَاناً ، وَكُنْتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُم مِنْهَا ، كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ ٥ وَلْتَكُن مِنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ ، وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ ، وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ » .

• • •

تدْعو هاتان الآيتان المسلمينَ أن يتحدُوا ، وَلَا يَتفرَّقُوا ، وأَنْ يَتَذَكَّرُوا نِعمَةَ الله عليهم ، فقد كانوا قبلَ الإسلام مختلفين ، يُعَادى بَعْضُهم بعضا ، ثم أصبحوا بفضلِهِ إخوانًا يُحِبُّ كلٌ منهم أخاه ويُعاونه ، وكانوا فى ضلال ،

سورة آل عمران : الآيتان ١٠٣ ، ١٠٤
اعتصموا بحبل الله : تمسكوا بدينه .
ألف بين قلوبهم : جمعها ووحدها .
شفا حفرة : طرف حفرة ، والمراد أنكم كنتم قريبين من الهلاك .
أمة : جماعة . والمعروف : كل أمر حسن . المنكر : كل أمر قبيح .
المفلحون : الفائزون بسعادة الدنيا والآخرة .

أى علاقة بين المرسوم والمكتوب

– ١٢٠ –

٣٣ – ابْنُ الْقَرْيَةِ



كانت الأنوارُ الْوَهَّاجَةُ فى القَرْيَةِ تظْهَرُ مِنْ بَعِيد ، وتدلُّ على أنَّهَا فى فرحة وابتهاج .

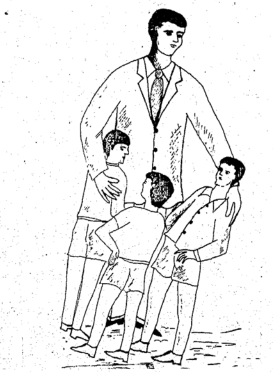
فى تِلْكَ الليلةِ كان أَهْلُ حسانَ الذى نجَحَ فى الشهَادَةِ الابْتِدَائِيَّةِ يحتفلون به ، وأقاموا لِذَلِكَ وَلِيمَةً حَضَرَهَا كثيرٌ مِنَ النَّاسِ ، فأَكَلُوا ، وقدَّمُوا الهَدَايَا ، وضَرَبُوا حَلْقَةً حَوْلَ الْمِزْمَارِ الْبَلَدِىِّ ، يَسْتَمِعُونَ إلى المُوسِيقَا والغِنَاءِ .

ووقفَ حسّان فى زَهْو ، يَتَلَقَّى التَّهْنِئَةَ والْهَدَايَا ، وَحَوْلَهُ فَرِيقٌ مِنَ أَصْحَابِهِ ، يَضْحَكُونَ مَعَهُ وَيَمْزَحُونَ . . .

الوهاجة : شديدة الضوء .
الوليمة : مائدة الطعام .
الزهو : الفخر والاعجاب بالنفس .

النسب المختلة !!

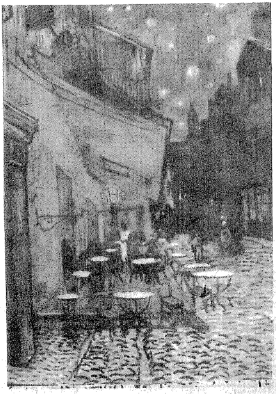
٢٠ – جَائِزَةُ أَبِي



فنانو الضوء فى هولندا

شكرى عبد الوهاب

كانت هولندا ، جزءاً من الأراضى الواطئة ، التى تتكون من سبع عشرة مقاطعة ، اتحدت فيها بينها ، الى أن قامت ثورة فى هذه البلاد ضد اسبانيا ومليكها فيليب الثانى .وكان أن أفرزت الحرب بين الاثنين ، شخصية الأمة الهولندية ، وبلورتها ، فأعلنت الجمهورية عام ١٥٧٢ ، ثم ما بين عامى ١٥٧٣ - ١٥٧٤ ، نجح الهولنديون فى دحر الأسبان المحاصرين لمدينة ليدن ، وتخليدا لهذه الذكرى أسس وليم اورنج كلية ليدن ،التى اصبحت مركزا للدراسات الانسانية فيها بعد .



فان جوخ

فى عام ١٦٠٩ ، انتهت الحروب الطاحنة بهدنة بين اسبانيا وجمهورية هولندا ، واستمرت هذه الهدنة إثنى عشر عاما ، وكان ما حدث ، بمثابة اعتراف صريح من اسبانيا ، باستقلال هولندا .

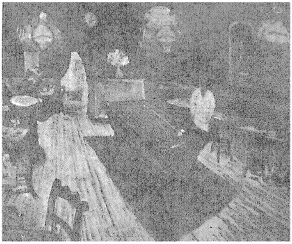
ولكن ما لبثت الحرب أن اندلعت من جديد ، واستمرت حتى عام ١٦٤٨ ، الى أن عقدت معاهدة وستفاليا ، وفيها اعترفت اسبانيا ، باستقلال هولندا ، وأصبحت جمهورية ديمقراطية ، تعتنق المذهب الكالفنى .

ولم يكن الفن بعيدا عن هذه الحروب الدينية ، والمنازعات السياسية ، فهولندا ، الرافضة للكاثوليكية ، والمتمسكة بالبروتستنتية ، تأثرت تأثرا واضحا فى شتى نواحى الحياة ، فالكالفنية ، مذهب يدعو الى التقشف ، وكراهية الزخارف فى الكنيسة ، وضد وضع لوحات دينية خلف المذبح ، أو حوله ، أوفوقه . كما أنها ترفض أى لوحات تقص حياة القديسين . فالزخارف والزينات فى عرف هذا المذهب ، تشغل المتعبد عن ذكر الله وتصرفه عن التقوقع داخل نفسه أمام محراب الكنيسة ، إذ كل ما يجب أن ينظر اليه المتبتل ، كتابه المقدس . لذا تراجعت اللوحة الدينية ذات القياسات الضخمة وتحولت الى مجرد لوحة صغيرة معلقة على جدار منزل بسيط ، لرجل مؤمن .

بالطبع ، اثر هذا النهج على الطبقات الغنية ، وذوى السلطان والسطوة . فاختفت مظاهر التبهرج ، والمباهاة بين الطبقات ، خاصة وأن هولندا المتحررة ، كانت ملجأ لكل هارب أوربى ، من الانقسام المستشرى فى انحاء القارة .

وكانت توليفة المجتمع الهولندى ، عبارة عن مسيحيين بروتستنتيين ، ويهود ، سواء أكانوا مواطنين عاديين ، أو لاجئين سياسيين ، المهم انهم وجدوا فى هولندا ، الحماية ، والرعاية ، والحرية الفكرية .

ومع بداية القرن السابع عشر ، بدأت النهضة الفنية تزدهر ، رغم الحروب العديدة مع فرنسا ، وأسبانيا ، ولكن ،



المقهى الليلي ـ فان جوخ

مـا ان انـتهى الـقـرن ، حتى أصبحـت هـولندا ، أقـوى الدول ، وظهـرت طبقة التجار والماليين الكبار .

لقد أحيط الفنان الهولندى بجـو يختلف عن ذلك الجو الذى يعيشه الفنـان فى بلاد كاثوليكية المذهب . فـالفنان الهـولندى ، يعتمـد بـالـدرجـة الاولى عـلى التكليفـات والسماسرة . لذا ومنذ عام ١٦٣٠ ، انتشر الميل لمعاملة الفن كفكرة شخصية ، وكانت هولندا ، تربة صالحة لانتشار هذا الميل ، اذ قبـل ذلك ، كـان عـلى الفنـان الهـولنـدى الانتظار حتى يأتيه عميل ، ويكلفـه برسم صـورة شخصية لـه ، تخضـع فى شكلهـا النهائى لمزاج العميـل ، ولكن بعد انتشـار هذا الميل ، شـرع الفنان فى رسم مـا يحلو له ، فأبـدع ڤيرمير بعض اللوحات ، من النـوعيـة التى لا يقبـل عليهـا عميل تلك الفتـرة ، لأنها لا تتفق مع مـزاجه ، ومـع الاتجـاه العام وقتهـا ، ومع هـذا النفور ، وعدم الإقبال على الشراء ، استمر ڤيرمير يرسم ويبدع . حتى رمبرانت ، لم يسلم من هذا الكساد ، خاصة فى مرحلته الأخيرة .

لقد وجد الفنان الهولندى نفسه وحيدا ، فى مواجهة المجتمع البرجوازى ، المتمثل فى التجار ، والفلاحين ، وملاحى البحـر ، ودون مسـانـدة ، عـلى حـين كـان زميله الكاثوليكى ينعم بعلاقات اجتماعية هائلة مـع الـدوقـات والأمـراء ، وتنهـال عليه تكليفات الكنيسة . كان عميله واعيابقواعد الفن ، متذوقا إياه ، على حين كان العميل الهولندى يجهـل مثل هـذه القواعـد ، كل ما كان يهمه ، أن تحتوى الصورة ، على كافة التفاصيل الدقيقة ، التى تشبه الواقع .

وهـذا الوضـع الاجتماعى فـرض على الفنـان عدة مـوضوعـات ، ظل يـدور فى فلكها ، هذه الموضوعات تتمثل فى :

١ ـ لوحة دينية صغيرة يطلبها رجل شديد التدين ليعلقها على جدران منزله .

٢ ـ لوحة تحكى قصة تاريخية ، أو أسطورة من الأساطير الخرافية .

٣ ـ لـوحـة تصـور الحيـاة اليـوميـة للزبون ، كأم تقوم بتربية الأطفال ، أو تطهو طعاما ، أو فتاة تقرأ خطابا ، أو تتعلم الموسيقى ، أو إمرأة تعـزف العود ، أو الهاربسكورد .

٤ ـ لوحة تحمل سمات مدينة لزبون ، أو شارع من شوارعها ، أو واجهةمبنى شهير فيها .

٥ ـ لوحة طبيعية تعكس خضرة الحقول ومجارى الماء ، وسماء ملبدة بالغيوم ، وأشجار ، أو قوارب عائمة .

٦ ـ لوحة للزهور والأصداف ، أو الأوانى الزجاجيـة والمعدنيـة ، أو للأبـاريق والأطباق المملوءة بالفاكهةأو الحبوب أو الأسماك .

المهم كـانت اللوحة تشمـل مـا يـريده الزبون ، وغـالبا مـا كانت لأنـاس يمتعون انفسهم ، يـأكلون ، أويشـربـون ، أو يضحكون ، أو يتصايحون . لذا لجأ الفنان الى اللون ، كى يضفى على لوحاته بعضـا من القيمـة الفنيـة ، ويعـطى الإحسـاس بالبعد الثالث والعمق والجو المحيط . وكان أسلوبه لتحقيق ذلك ، عندما يـرسم باقـة زهـر مثلا ، أن يضـع وسط هـذه البـاقـة مجموعة متنوعة من الألوان ، مرتبة بشكل يوحى بالمسافة . ففى طـرف الباقـة يكون الورد ذا لون أزرق ، وأحمر قرنفلى داكن ، أو بنفسجى ، لأنها تمثل أبعد نقطة لمن ينظر الى الباقة[1] ، وهو فى ذلك يطبق قاعدة تراجع الألـوان البـاردة ، كى يـوحى للنـاظـر بـالعمق ، والمنظور الجـوى . أمـا الـورود القـريبـة فـإن الفنان يضفى عليهـا ألـوانـا ساخنة ، كالأحمر ، البرتقالى ، والأصفر ، هـذه الألوان وفقـا لقاعـدة تقـدم وانتشـار الألوان الساخنة ، تبدو أكثر قربا ، ويخيل لمن يراها ، أنها تقفز من مكانها نحو العين .

وبذلك نجح الفنان الهولندى فى إضفاء الحركة ، على الأشكال الجامدة ، والإيهام بما حولهـا من فراغ . ويـلاحظ أن الفن الهولندى تراوح ما بين أسلوبين :

الأول : اسلوب مدرسة اوترخت Utrecht

وتـرجـع هـذه المـدرسـةالى عـام ١٥٢٤ ، عنـدما أسس جـان فان سكـوريـل[1] ، مـرسمـه فى اوتراخت ، بعد أن أمضى فترة من شبابه فى ايطاليا ثم المانيا ، وبعدها عـاد الى الأراضى الواطئة متأثـرا

بأعمال كل من رافائيل ، ومايكل انجلو ، ودورر . فنشأت تقاليد فنية مشتركة ما بين ايطاليا واوتراخت .

أهم فنانى هذه المدرسة ، ابراهام بلومارت الذى ظهرت فى اعماله ، تأثيرات المدرسة الكارافاجية . ثم عاش تلاميذه ، هونهورست ، وتربروجن ، وبابورين(٢) ، فى ايطاليا فى الفترة من ١٦١٠ ــ ١٦٢٠ ، أى فى اللحظة التالية لوفاة كارافاجيو مباشرة ، حيث كان تأثيره فى قمته ، ولا شك أنهم عادوا الى الأراضى الواطئة عام ١٦٢٠ مشبعين بالأسلوب الجديد ، وليجعلوا من اوتراخت ، فى بداية القرن السابع عشر ، مركزا هاما من مراكز الفن فى اوربا ، بل تميزت هذه المدرسة بكارافاجية واضحة ، من حيث استخدامها للأضواء الصناعية الجانبية ، ولكن كارافاجية خاصة بالأراضى الواطئة .



العشاء فى عمواس - رمبراندت

اهتمت هذه المدرسة ، بالموضوعات الدينية ، والمناظر الطبيعية ، والحياة الاجتماعية ، وابرازها بأسلوب واقعى ، تستلهم فيه عناصر البيئة الملموسة . ولهذا كانت الحياة اليومية ، موضوعا لا يقل أهمية ، عن الموضوع الدينى . على أية حال ، يمكن القول بأن للفن الهولندى مدارس متعددة ، بجانب مدرسة امستردام الأساسية ، فهناك هارلم ، واوتراخت ، وليدن ، ودلفت .

الثانى : اسلوب مدرسة امستردام :

كانت الصورة الشخصية ، من بين الموضوعات المفضلة عند الفنان الهولندى . ولكنه اختلف فى ذلك عن الفنان الإيطالى ، الذى اذا مارسها ، لم يهتم بما يحيط بالشخص المرسوم ، على حين يهتم الفنان الهولندى بكل ما فى المكان ، سواء أكانت هذه الأشياء ، مرآيا ، أو أى شىء ، على منضدة مثلا ، أو كرسى . إنه يصور الشخص وما يحيط به من أشياء بكل دقة ، ودون أن يغفل ما يمكن أن تراه العين . بل أكثر من ذلك جعل الفنان الهولندى الطبيعة الصامتة ، موضوعات لصوره فرسم مجموعة من الفواكه فى طبق ، أو باقة زهر .

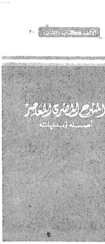
ويلاحظ اهتمام الفنان الهولندى الشديد ، بابراز خصائص المادة التى يرسمها فى لوحته ، فمن يدقق فى أى عمل فنى هولندى ، يشعر ويحس بملمس النحاس مثلا فى ابريق ، أو قطعة قماش . إنه يحرص على اعطاء الاحساس بمادة القطعة المنسوجة ، سواء أكانت من الحرير ، أو من القطن .

كانت عين الفنان الهولندى هى وسيلته فى اقتناص ما يطرأ على شعاع الضوء من حوله ، خاصة ذلك الشعاع الذى ينفذ عبر النوافذ أو المداخل ، ويسقط على مزيا الحجرة من أشياء وموجودات ، أو حتى ذلك الضوء الذى يغلف المنظر الطبيعى ، الذى برعوا فى تصويره بعد ان ينفعلوا به ، وكان الإطار اللونى لهذه اللوحات ، لا يخرج عن اللون البنى ، والأزرق ، والرمادى والأخضر ، بدرجات متنوعة .

على اية حال ، كان فنان النهضة ، يصور الأشكال والوجوه خلال أضواء نموذجية مثالية مسطحة . وبذلك كان يرسم صورة الضوء ، وصورة الفعل أو الحدث ، أكثر مما كان يرسم النظرة الواقعية لكل من الضوء ، والحدث إن الضوء ، والجو ، والحركة ، كلها عناصر لها أهميتها فى الباروك ، كما كان للرياضيات والعلوم الفيزيائية نفس الأهمية ، والاختلاف الوحيد هو الرغبة فى قياس تلك القوى الفيزيائية ، فالعالم الفيزيائى فى القرن السابع عشر ، اهتم اهتماما كبيرا بقياس الحركة ، وتغيير السرعة ، ونسبة هذا التغيير وسرعته . أما فنان الباروك فقد حاول استكشاف مدى الاختلاف بين النور والظل ، فى كل وضع خاص ، أو فى حركة قسمات الوجه ، أو فى الحالات النفسية والروحية للأشكال . والنتيجة أن ماتوصل اليه من فوارق بصرية ، لم يكن له أدنى علاقة بما هو مثالى ، بل واقعى .

المكتبة العربية

المسرح المصرى أصله وبداياته



قدم د . عبد المطى شعراوى فى كتابه الجديد « المسرح المصرى أصله وبداياته » الكثير من الضوء على دور عدد من الرواد المسرحيين الذين عملو على نقل هذا الفن - المسرح - الى الشرق العربى ، فى فترة من أهم فترات المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب - القرن التاسع عشر - أمثال يعقوب صنوع ، وأبو خليل القبانى ، ومارون نقاش . . . وصولاً إلى المسرحيين المصريين أمثال محمد تيمور ، محمد عثمان جلال وغيرهم من كتاب المسرح الذين بذروا بذور ذلك الفن ، فأينعت شجرته وأصبحت باسقة ، لايمكن اقتلاعها من الارض بعد الأجيال العديدة التى تواصلت مع ذلك الفن العظيم .

ولقد تعرض د . عبد المعطى شعراوى لآراء د . ثروت عكاشة و د . لويس عوض حول وجود مسرح مصرى - فرعونى - قديم ، وناقشها وحللها كما عرض الآراء المخالفة لذلك وجنح للرأى الذى يقول بعدم وجود مسرح فرعونى قديم لدى المصريين مستنداً لاسباب عديدة ، وإن كان يمكن أن تكون هناك ظواهر درامية عديدة ، ترتبط بوجود الأسطورة لدى المصريين . مثلما كانت لدى اليونان فضلا عن أنه لم يصل إلينا من التراث الفنى والأدبى المصرى مايمكن أن نطلق عليه نصاً مسرحياً ، وما كانت الاحتفالات التى تتم داخل المعابد لتخرج ابدا عن الطابع الدينى ، كما أنها لم تتجاوز المعابد الى الخارج باعتبار أنها كانت احتفالات خاصة وليست عامة يحضرها جميع افراد الشعب

يحدد الكاتب أسباب عدم ظهور المسرح لدى العرب فى الآتى :

١ - لم يكن من السهل على العرب فهم القصص الشعبى الأغريقى الذى يدور حول الأساطير .

٢ - التراجيديات اليونانية كانت تنظم لتعرض لا لتقرأ .

٣ - احتياج المسرح للاستقرار ولم تكن طبيعة المجتمع العربى قبل الاسلام تتصف بالاستقرار .

ويرصد د . عبد المعطى شعراوى تاريخ أول عرض مسرحى تم فى مصر ابان وجود العساكر الفرنسين فى القاهرة عام ١٨٠٠ استناداً إلى ماجاء فى أقوال الجبرتى ، حيث عرضت فرقة فرنسية عروضها على الجنود الفرنسين بحديقة الازبكية . وذلك حتى قدم مارون نقاش أول عرض له فى بيروت بحديقة بيته عام ١٨٤٧ وكان بعنوان البخيل ، وتلا ذلك العرض بعروض أخرى كانت كلها متأثرة بمسرح موليير الذى لم ينج من تأثيره يعقوب صنوع وغيره من رواد المسرح فى مصر

ولاينسى د . شعراوى الإطلالة على جهود رواد المسرح الشوام ودورهم فى تأسيس المسرح المصرى ، أمثال اديب اسحاق ، وسليمان القرداحى ، ويوسف خياط مع هؤلاء ابو خليل القبانى الذى ترك بلده دمشق إلى مصر ليقيم فيها أول مسرح غنائى عربى ، وكان لجهوده أعظم الاثر فى تقديم عدداً من المسرحيات على مسارح القاهرة والاسكندرية ، ولقد قدرت جهوده وزارة المعارف فأنشأت له مسرحاً ظل يقدم عليه أعماله حتى عام ١٩٠٠ عندما احترق ، وبعدها عاد إلى بلده سوريا ، وظل بدمشق حتى مات وكان لاعماله أكبر الأثر على كل من كامل الخلعى ، وعبده الحامولى ، وسلامة حجازى فيما قدموه بعد ذلك من مسرحيات غنائية .

وأننا نرى أن كتاب المسرح المصرى أصوله وبداياته لايقف عند مستوى واحد فى دراسته للمسرح من الناحية التاريخية ، بل أنه تعامل مع تاريخ المسرح فى مصر عبر عدة مستويات ، المستوى المصرى القديم ، والمستوى العربى ، ثم ارهاصات ظهور المسرح ودور الرواد فى ذلك والظروف السياسية والاجتماعية ، ممايعطى للكتاب أهمية غير عادية كدراسة المسرح كأدب ، وللمشتغلين بالمسرح كنوع من التأصيل استمراراً لدور الرواد وللقارئ العام الباحث عن الثقافة الأنسانية العامة .

الرومانتيكية
ما لها وما عليها

صدر حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتاب الرومانتيكية مالها وما عليها وهو مختارات من جمع روبرت جلكيز وجيرالد إنسكو وترجمة د . أحمد حمدى محمود .

ويمثل هذا الكتاب مجموعة من المقالات والمقتطفات تجمع بين الأقوال الكلاسيكية ـ من والتر باتر ، وطبيعة الحركة الرومانتيكية الإنجليزية بخاصة . وتعكس المقالات المتضمنة فى الكتاب غايتين : الأولى ـ ذكر أكبر قدر مستطاع من وجهات النظر الخاصة بمشكلة الرومانتيكية . الثانية ـ تناولها ـ قديماً وحديثاً ـ من خلال مساحة زمنية متسعة تمكن القارىء من إماطة اللثام عن معظم الأفكار والمعتقدات المتصارعة والمتعلقة بالرومانتيكية ، وهكذا تعد هذه المجموعة من المقالات استمراراً لكل الدراسات التى تناولت العصر الرمانتيكى منذ أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر .

وموضوعات الكتاب تمثل سبعة ميادين متفرقة للمناقشة ـ كل منها يكمل الآخر . ويتدخل معه بطبيعة الحال ، وإن كان منها يصف ميداناً ثانوياً من ميادين الصراع ، ومن وجهات النظر المختلفة :

١ ـ النزاع الكلاسيكى الرومانتيكى تمثله مقالات « أبر كرومبى » و« جريرسون » و« هولم »و « باتر » و« فاسرمان » و« بليك » .

٢ ـ أما فيما يتعلق بالخلاف حول النزعة الإنسانية الجديدة فتفصح عنه مقالات « بابيت » و « برنباوم » و« فوسيت » و« لوكاس » كذلك تعقيبات « ت . س . اليوت » .

٣ ـ الموقف النقدى الجديد ، ويمثله « بروكس » و« هولم » ، ويهاجمه « فوجل » .

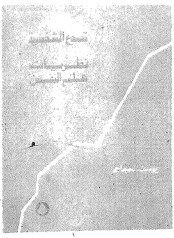
٤ ـ مقالات « بروكس » و« فوكس » و « جيرار»تتناول المعانى والمصطلحات المستخدمة للرومانتيكية .

٥ ـ انساق وتراكيب الرومانتيكية فى الشعر تتناول مقالات « آيركرومبى » وآخرين أهمهم « فاسرمان » .

٦ ـ المتضمنات الاجتماعية والسياسية الكامنة فى الرومانتيكية تبرزها مقالات « بيرجام » و« كودويل » و« كومفورت » و« ريد » .

٧ ـ وتأتى التعاريف للرومانتيكيه الصحيحة فى مقالات « آيركرومبى » و« برنباوم » و « فيرتشايلد » و« بيكهام » و« سبندر » .

والكتاب فى مجمله يضع حدوداً فاصلة بين مصطلحى « الرومانسية » ، الرومانتيكية فالرومانتيكية لها معنى علمى محدد يتمثل الحركة الفكرية والفنية والأدبية التى عرفتها أوربا زهاء مائة سنة ، أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ولا يجوز علمياً تحويرها ، أوتعريبها ، أو نسبتها إلى أجيال وأفراد بعيدين عنها كل البعد ، ومن ثم فهو يكشف عن إساءة فهم معنى الرومانتيكية فى مسألة هامة وهى إعادةتسمية الرومانسية نسبة إلى رومانس كما هو الحال فى أدبنا العربى .



تصدع الشخصية

أصدر الكاتب الصحفى ، والباحث يوسف الحجاجى كتاباً جديداً بعنوان « تصدع الشخصية فى نظريات علم النفس » كنتيجة للبحث فى ذلك الميدان الذى استغرق منه سنوات طويلة . . كى يمذج داخل البحث الذى قدمه عدة علوم وفروع تعتبر زاداً هاماً امام القارىء العام فى ذلك الفرع من أجل الثقافة والمعرفة .

وكان الموضوع الأساسى فى كتاب يوسف الحاجى تتبع تلك الأمراض النفسية التى تنتاب الشخصية وأسبابها ، وهل أسباب تلك التصدعات اجتماعية بحتة ، أم أنها وليدة عوامل فسيولوجية أو وراثية . الخ

ولقد وصل « يوسف الحجاجى » الى نتيجة أساسية تتلخص فى أنه من المخ والمخ وحدة تتبع أحاسيسنا وتتولد مشاعرنا مشاعر الفرح والحزن ، وهى الحقيقة التى توصل إليها الفيلسوف اليونانى أبو قراط قبل الميلاد ، والتى توارت خلف عصور التخلف والظلام ، التى تحول العلاج النفسى فيها أو الطب النفسى فيها إلى نوع من الأساطير والتعاويذ يقوم بها الكهنة بطرق مبهمة .

ولقد تعرض يوسف الحجاجى فى كتابه تصدع الشخصية فى نظريات علم النفس إلى المدرسة الفرويدية « مدرسة التحليل النفسى » ، والمدرسة السلوكية ، وهما المدرستان المتصارعتان ثم تعرض للإنجازات الأحدث التى تتأسس على التشريح وفهم وظائف المخ وعلاقته بالجهاز العصبى الذى يتحكم فى حركات جسم الإنسان .

ولقد حدد المؤلف حالات تصدع الشخصية فى مختلف الأعمار وزود مؤلفه بالعديد من الصور كنماذج لتلك الحالات وهى القلق ، الشذوذ ، الفصام ، التخنث ، الهلوسة بأنواعها ، الصرع ، الاكتئاب الاجتماعى ، والذهان الهوسى الاكتئابى ، الهستريا ، النور ستانيا ، الفوبيا . . كما عرض أحدث وسائل العلاج لكل حالة من الحالات السابقة ، وفقاً للتجارب العلمية والعملية وطبقا للنظرية الملائمة . . ولقد ظهر أن للعوامل الوراثية أكبر أثر على تصدع الشخصية خاصة فى مرض الفصام الذى ثبت أن ١٠ ٪ من حالاته تكون منحدرة عن آباء مصابين بهذا المرض .

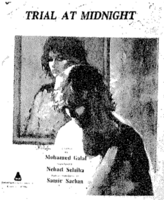
وجدير بالذكر أن الكاتب لم ينس أن يقدم نقداً شاملاً للنظرية الفرويدية ـ نظرية التحليل النفس ـ باعتبار أنها أول منهج متماسك لدراسة الظواهر النفسية التى كانت ترجع لعوامل خارج جسم الانسان نفسه ، ونوعية البيئة التى يعيش فيها ، والتى تعيد الانحرافات إلى أسباب غيبية مجهولة ، ولقد كان ميل يوسف الحجاجى واضحاً تجاه النظرية السلوكية وانجازات بافلوف فى تشريح المخ والأعصاب ، وعلاقة الجهاز العصبى المركزى بالأمراض والغدد . . كما كان عرضه لوظائف الغدد ونتائج التجارب على الجينات من أجل معرفة العلاقة بين علم الوراثة والأمراض العصبية والنفسية ويلاحظ القارىء أن الكاتب قد اختار اثناء عرضه لمنهجه فى الكتاب أن يؤسس نظرته وفق التطبيق العلمى لمختلف انجازات علم النفس الحديث وطبقا للنظرية الأشمل التى لم تقف عند الحدود الجغرافية والتقسيمات السياسية التى خصت النظرية الفرويدية بالمجتمعات الرأسمالية ، والنظرية السلوكية بالمجتمعات الإشتراكية مؤكداً بذلك أنه لا حدود فى العلم والمعرفة باعتبار أنها ملك للإنسانية جمعاء .

جريمة فى منتصف الليل

عن سلسلة «الأدب العربى المعاصر» باللغات الأجنبية صدر منذ أسابيع الترجمة الإنجليزية لرواية محمد جلال «جريمة فى منتصف الليل» وهى السلسلة التى يرأس تحريرها د. محمد عنانى استاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة ، ولقد سبق أن قـدم فى السلسلة عـدد من الكتب ، ومختارات من الشعر العربى المعاصر فى مصر .

ولقد قام بترجمة الرواية د. نهاد وصليحة ، قدمتها بدراسة نقدية وتحليلية . للدكتور سمير سرحان ، وهو الأسلوب الذى أتبع منذ ظهرت السلسلة المذكورة «الأدب العربى المعاصر باللغات الأجنبية» حيث تظهر مع الترجمة كدراسة نظرية وتقييمية للعمل المترجم ، مع وضعه فى سياقه الخاص وبالنسبة لأعمال الكاتب ، وبالنسبة للشكل الأدبى الذى تنتمى إليه . والدراسة عادة ما يقوم بها أحد المتخصصين والدارسين حتى يكون لها من الموضوعية التى تفيد القارىء ، والدارس لأدبنا العربى من الأجانب . ويوضح د. عنانى رئيس تحرير السلسلة مبينا طموح السلسلة :.

«فى الواقع أن الكتاب الآسر ، الذى يلهب خيال القراء العرب ، لابد أن يتخذ وضعه بحسب خصائصه بين قائمتنا المتواضعة . دون نظر إلى الكتاب الأكثر مبيعاً ، وهو الذى يكون أكثر تأثيراً فى الشعور العام . وهذا النوع ينجح بسبب لفته نظر القراء ــ بشكل مباشر ــ من العامة ، لأنه يتناول مادته من الحياة اليومية ، ومن الأشياء الأكثر عمومية ، ومن الاهتمامات الآنية» .



ويعتبر د. سمير سرحان «الذى قام بتقديم الترجمة الإنجليزية أن «محمد جلال» ككاتب قصة من الكتاب الذين يستحقون الاهتمام النقدى نظراً لرؤيته الشاملة التى تتسم بها أعماله ، ويرى أن على النقد مسئولية فى تقييم مساهمات الروائى محمد جلال فى تطور الرواية كشكل فنى له القدرة المتميزة على تسجيل وتصوير العوامل الأكثر تغييراً فى العالم كله ، بالإضافة إلى التحديات التى توضع فى حياة الانسان المعاصر . ويرى أن محمد جلال يتقدم نحو الأحسن باستمرار وذلك لاستمراره ودأبه وتكريس حياته من أجل فنه وإبداعه .

ويتعرض د. سمير سرحان فى مقدمته إلى دور الفنون الأخرى الأكثر تعقيداً مثل المسرح والسينما والتليفزيون ، ويرى أنه قد أصبح لها السيادة والسيطرة ، بعد أن تفوقت على الأعمال الثقافية خاصة فى مصر ، مما أدى إلى إصابة الأشكال الأدبية المعترف بها بعدم الاهتمام ، بينما فى رأيه يكون نجيب محفوظ هو الاستثناء الوحيد ، وذلك لتحول عدد كبير من الروائيين الذين ازدهرت أعمالهم وانتشرت إلى الأشكال الفنية الأخرى الأكثر شعبية كالسينما والتليفزيون .

ويلقى د. سمير سرحان كناقد متابع لمراحل تطور محمد جلال الضوء على أعماله المبكرة كروائى كان يبدى الكثير من الاخلاص لاتجاه الواقعية المرتبطة بالمجتمع . لذلك كانت رواياته تتعامل مع الظواهر الاجتماعية الخارجية مما جعله فى تلك المرحلة يتحرك على السطح بشكل أكثر إتقانا ، فى الوقت الذى لم تعط فيه رواياته وأعماله أية تضمينات رمزية . وعندما يطالع القارىء رواية «حارة الطيب» كمثال فإنه يشعر أن الروائى قد استغرقته الكثير من التناقضات المؤلمة فى المجتمع ، إلى جانب دفاعه الدؤوب عن الطبقات المستغلة بينما أتت الشخصيات خالية من التناقضات الداخلية . . . وعلى هذا يرى الناقد أن تلك الأعمال أظهرت الكاتب محمد جلال مضحياً بالضرورات النفسية من أجل تصويره وارتباطه وعرضه لما يدور فى المجتمع من الخارج ، ويرى أن أدوات محمد جلال فى تلك المرحلة لم تكن كاملة ، وبذلك يعطى له العذر . .

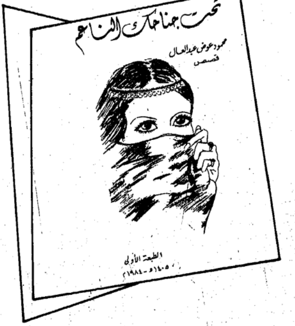
كما أننى أرى أن تلك المرحلة كانت مرحلة تحولات اجتماعية على المستوى التطورى ، وذلك هو ما جعل عدد كبير من الروائيين وكتاب القصة ينحون ذلك النحو الذى رأينا بصماته على كثير من الأعمال التى ظهرت فى السنوات الأخيرة من الخمسينات ، وهى سمة عامة لازمت خروج الرواية من المرحلة الرومانسية إلى الواقعية بأبعادها المتعددة كواقعية تسجيلية أو واقعية نقدية ، أو واقعية رمزية . . .

ويتتبع الناقد فى الدراسة «محمد جلال» فيعرض على القارىء ما له وما عليه ، وفق المنهج التحليلى الذى يقيم محمد جلال كروائى ومراحل تطوره ، وموقعه بالنسبة للروايات التى كتبت فى عصره . . .

وفى النهاية . . فإننى أى أن تلك الترجمات للمواد الإبداعية المصرية والعربية ، والتى اشترك فى تقديمها عدد من النقاد تمثل قيمة هامة تساعد على انتشار الإبداع العربى والمصرى ؛ لدى الذين لا يجيدون العربية ، من ثم فهو يفتح أوسع الآفاق أمام المبدعين المصريين والعرب .

جيل ما فوق الواقع

محمد مصطفى هدارة



تطور مفهوم الفن وغايته تطورا كبيرا فى العصر الحديث وخاصة بعد ظهور حركات الرفض والغضب للتعبير عن سخط الانسان المعاصر على كل أنواع الدمار والتخريب التى تصيب الحضارة الانسانية فى ذاتها ، وبعد أن ظهرت الفجوة الواسعة بين العالم الفنى المعتمد على التكنولوجيا المتطورة والعالم الفقير الذى تطحنه الأوبئة والمجاعات والذى تجعله الدول الكبرى ميدانا لتجربة أسلحتها التقليدية والمتطورة .

لم يعد الفن امتاعا وتسلية فى شكل قصيدة مباشرة المعنى تدغدغ العواطف والأحاسيس أو فى شكل أقصوصة تقدم نموذجا لشخصية انسانية نمطية التفكير والاحساس أو تقدم حكاية للمسامرة تنقل القارىء على جناحها السحرى حدثا وراء حدث حتى تبلغ به الذروة التى يجلس فيها أنفاسه ثم تضع بين يديه المفتاح للنهاية السعيدة أو المأساوية المترقبة .

وكيف يمكن أن يبقى الفن كذلك والحياة من حولنا تضج بالثورة والعنف والتطور وتهزأ بالنمطية وتعلو على المنطق وتهب عليها رياح التغيير قوية عاتية ، بحيث أصبح الانسان المعاصر كأنه من سلالة أخرى لا تنتمى لتاريخ البشرية الذى عرفته الأجيال الماضية .

ليس غريبا اذن أن تتطور الاقصوصة فى وقتنا الراهن تطورا واضحا فى الغاية والمفهوم والأداء وأن تحدث بها ثورة فى البناء والحرفية القصصية ، وأن تتجاوز مرحلة الحكاية والرد والنموذج الانسانى العادى الذى يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات . لم يعد للاتجاه الموباسانى السطوة والنفوذ على كتاب الأقصوصة المعاصرة بل حتى الاتجاه التشيكوفى زالت هالته وتأثيراته على الكتاب المعاصرين الذين يحسون فى أعماقهم الحياة بلا نظام ثابت ، وقد سادت أجزاءها الفوضى . واختلط الواقع المرير بالرؤى والخيالات . ووقع الانسان فريسة للصحة والمرض ، والشجاعة والجبن والسمو والحضيض ، وكل أنواع المتناقضات التى تضرسه بأنيابها ، وهى تضغط عليه لاثبات تفاهته وخوائه بينما يحاول بعقله أن يثبت تفوقه وقدراته التى لا حدود لها .

وهذه الأقاصيص التى تضمها مجموعة (تحت جناحك الناعم) للكاتب الشاب محمود عوض عبد العال تمثل نموذجا حيا للتطور الجديد الذى أصاب الأقصوصة المعاصرة ، فهو من جيل ما فوق الواقع الذى يرفض نمطية التفكير والأداء ويسخر من السرد والحكاية ، ويستحب الخروج على المألوف الذى يهدف بالأقصوصة الى المتعة الآتية العاجلة ، وينسحب من الواقع الى داخل النفس ليرصد كل خطواتها وأفكارها التى تجرى بلا نظام والتى تتبعثر مشرقة ومغربة دون أن تفقد الخيط الذى يربطها وهو الانسان : البنية الحية فى هذا المجتمع الصغير الذى يعيش فيه ، وفى المجتمع البشرى الكبير الذى تنعكس كل مشكلاته على الملايين الذين ينتمون اليه .

وهذا الانسحاب للداخل أو للواقع النفسى ان صح هذا التعبير نوع من المعاناة الحقيقية للكاتب والقارىء على السواء اذ ليس من اليسير على الكاتب أن يرصد كل خطرات لاوعيه وهو عالم بلا حدود أو قيود ـ ليستخرج منها فى النهاية جزئيات يمكن اعادة تركيبها لتؤدى . . الى معنى مفهوم ، وليس سهلا على القارىء ان يتابع فى اهتمام شديد كل هذه الجزئيات المبعثرة ثم يعيد تركيبها ليصل الى المغزى المقصود كلاهما الكاتب والقارىء لا بد ان يبذلا الجهد والعرق وان يستخدما العقل الواعى لاستيعاب التجربة الفنية ، وتلك هى المتعة الحقيقية فى الفن الجديد الذى لا يعترف بالكسل الذهنى ولا بالاحساس التلقائى المباشر ، فاذا قضيت فى قراءة أية أقصوصة فى هذه المجموعة فستجد هذه البعثرة فى خواطر لاوعى الشخصية المحورية يقول فى « كلمات أسير » (النار تطوى ملابسه الداخلية . ليس عندك وقت . . أمامك . . نزلت من سيارة تاكسى . اشترى ساعة حائط نحاسية ، جلدة مفاتيح عطرها . . كانت فى المقهى منذ اسبوعين . .)

والاعتماد على تيار الوعى يستلزم هذا

التقطيع اللفظى والصوتى وهو سمة بارزة فى اسلوب الكاتب ، كذلك يستلزم دقة متناهية فى اختيار الالفاظ بحيث لا نجد لفظا واحداً زائدا حائرا لامكان له ، أو هو من قبيل رمى الكلمات طلبا للاطناب أو أى غرض بلاغى شكلى ، وحين تكرر اللفظة أو العبارة لابد أن يقترن هذا التكرار بأداء نفسى متميز كما نجد فى هذه العبارة من اقصوصة (كلمات اسير) (مراكب الشمس تتوافد بالبارود والسيوف خرج ولم يعد الموسيقى البروجى ينكمش تحت اصابع اليد الواحدة الظلام وزنه ثقيل . فتكرار عبارة خرج ولم يعد يؤدى موقعا نفسيا مهما فى رسم هذا الجو الكئيب الذى تنداح فيه خطرات اللاوعى .

المزج بين الواقع واللا واقع من سمات فن محمود عوض عبد العال رغم كل ضباب الرمزية الذى ينتشر فى أقاصيصه .

ونلاحظ فى لغة الاقاصيص خروجه على التكوين المألوف للعبارة من حيث التقديم والتأخير ومن حيث تغليب الفعلية على الاسمية فى أحيان أخرى حسب طبيعة الموقف النفسى . . ففى موقف من « كلمات اسير » تتوالى الجمل الفعلية على النحو التالى :-
(ملأوا مقاعد الانتظار . . يدخنون ، يشربون ، يحبون ، يصلون ، يتشاجرون ، يسرقون ينامون ، يتألمون ، يصرخون ، يثرثرون ، يطلقون زوجاتهم يتزاحمون عند بائعى اللحوم والدواجن والبيض والكبريت ، حول جدارهم يبكون . . يدخلون السجن . . يخرجون من السجن نباتات البحر المالح فى خياشيمهم . .) .

ولعلك تحس فى توالى هذه الجمل الفعلية تثبيت صفة الاستمرار وعدم التغير فى طبيعة هؤلاء البشر وما يأتون به من أفعال .

كما تحس شيئا آخر فى طبيعة فن محمود عوض عبد العال وهو المزج بين الواقع واللاواقع ، ورسوخ المجتمع الحى الواقعى فى لاوعيه بحيث يطفو دائما على السطح برغم كل ضباب الرمزية الذى ينتشر فى جو تلك الاقاصيص . . ففى اقصوصة (الفنان) تجده يقول :

(بضعة هلاهيل واقمشة واخشاب قديمة فى شكل مسكن محشو بالسكان) وكثيرة هى المشكلات الاجتماعية التى يثيرها محمود عوض بهذا الاسلوب ، فهو يحس معاناة الطبقة الفقيرة والانحرافات التى تزيد هذه المعاناة ، فنرى من خلال الاقاصيص المرضة التى تسرق طعام المرضى ، وفوضى المستشفيات الحكومية ، والصفوف المتراصة للحصول على الخبز أو ضروريات الحياة ، والافيون الذى يشيع فى الطبقات الفقيرة الجاهلة للهروب من الواقع المرير .

ويستخدم محمود عوض الرمز ببراعة واقتدار لتكثيف المواقف الشعورية والأحداث ويبنى بعض اقاصيصه على الرمز مثلما نجد فى اقصوصته (مارش عسكرى غائب) التى يستخدم فيها لعبة الشطرنج رمزا لقضايا انسانية . كذلك استخدم الرمز استخداما جيدا فى الصور الفنية التى استعان بها لرسم المواقف ، كما نجد فى قوله فى اقصوصة « تتابع المنظر الضحل » (اغفاءة ارهاق تستند على مائدة ذات نتوءات . .) .

ويتأثر محمود فى تصويره الفنى للمواقف والأحداث بالقرآن الكريم وبعناصر تراثية تأثرا واضحا ، فهو يستدل (اخرجنا منها ماءها ومرعاها) ويقول فى « علامة الرضا » كان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا) ويقول فى أوديب قابل اخته « (تراهم ركعا سجدا) ويقول فى « كوع القرد » (يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم) ويستخدم من كلمات اسماء بنت أبى بكر قولها : ما يضير الشاة سلخها بعد ذبحها .

وهذه الآيات القرآنية التى استخدمها كشف المعنى إلى حد بعيد وأعطى بعدا كبيرا وعمقا للصورة .

ويتأثر فن محمود عوض عبد العال القصصى بالشعر والفن التشكيلى والمسرح ، أما الشعر فيستعير منه قدراته التصويرية المكثفة وموسيقاه ، حتى لتتحول بعض الأقاصيص عنده إلى قصائد تكاد تكون موزونة ، كما نجد فى اقصوصته (تكوين) وأما الفن التشكيلى فاننا نجد بعض الأقاصيص لوحات مرسومة بعناية فيها كل الملامح والألوان الظاهرية الساكنة ولكنها فى الحقيقة تموج بالحياة والقدرة التعبيرية ، وهذه اللوحات ليست معناها للواقع ولكنها غالبا ما تميل إلى التجريد والرمز وإن لم تغرق فى التكعيبية .

وأما التأثير الدرامى فيؤثر تأثيرا واضحا فى الحوار الذى يتميز عند محمود بسرعة الايقاع والتكثيف التعبيرى ، وعندما لا تظهر فى الاقصوصة شخصيات أخرى غير الشخصية المحورية يدخل الكاتب بعض (الأصوات) لاجراء الحوار الذى يتناغم مع المونولوج الداخلى فى كشف المساحات الباطنية للشخصيات وعرضها فى مستويات مختلفة .

وفى اقصوصة (كوع القرد) يستعين الكاتب بعناصر مسرحية واضحة حين يرسم المنظر (نافذة وسرير ومقعد واب وام عجوز ترقد فوق الفراش ــ ابن جالس فى حالة هزيمة الوقت نهار صفراوى ثم يأخذ فى اجراء الحوار بين الام والابن) .

ويمتد بنا الحديث فى تحليل هذا العمل الفنى الجيد الذى تمثله تلك المجموعة وسوف يطول ويمتد بين القراء وسيختلفون حول الرموز التى تغلق الاقاصيص ، وحول الغموض الذى يلف الرموز ، وسيقف الذين اعتادوا الحكاية السهلة الرتيبة موقف الرفض ، ايثارا للعافية وضنا بالجهد العقلى الذى ينبغى أن يبذل لفهم هذا الفن على وجهه الصحيح ولكن الذين اتسعت رؤيتهم وتناغموا مع صوت العصر واتجاهه ، وآمنوا بلذة المعاناة فى الفن سوف يجدون فى هذه الأقاصيص عملا فنيا متقنا يعتمد على التجربة الواعية ويشرح قضايا المجتمع من خلال معاناة الانسان فى الحرب أو السلام ، وتردده بين اليقظة والمنام ، أو بين الواقع والحلم وتلك غاية رفيعة من غايات الفن .

كيف يمكن أن يبقى الفن للامتاع والتسلية والحياة من حولنا تضج بالثورة والعنف والتطور وتهزأ بالمنطقية وتهب عليها رياح التغيير قوية عاتية .

فن رخيص رخيص

جلال فؤاد

ليس من الضرورى أن يكون صوت الإنسـان جميلا لكى يغنى . . ولكن من الضرورى أن يكون الأداء سليما . والأداء السليم هو ترديد النغمات صحيحة وسليمة دون زيادة أو نقص فى درجات الصوت . والإنسان الذى يستطيع أن يؤدى النغمات صحيحة وسليمة هو الإنسان الذى يتمتع بأذن موسيقية مدربة ويستطيع أن . . يميز النغمة إن كانت صحيحة أم نشاز . وإدراك الإنسان بسلامة آدائه ظاهرة صحية . والمأساة عندما لا يدرك الإنسان إن كان آداؤه سليما أم نشازا . والمأساة الكبرى عندما لا تدرك أجهزة رسمية فى الدولة مثل أجهزة الإعلام مدى خطورة إذاعة فقرات غنائية بأصوات قبيحة وأداء كله نشاز . إن بعض الدول المتحضرة تعتبر هذا الإسفاف الفنى جريمة لا تغتفر فى حق المجتمع وتحاسب المسئولين عنها حسابا عسيرا . أما أجهزة الإعلام عندنا ، فيبدو أنها تؤمن بمثل قديم يقول « كله عند العرب صابون » .

إن الحفلات التى أذاعها التليفزيون المصرى لمهرجان الفنانين المصريين فى كندا وأمريكا كشف عن أكبر مهزلة بل أكبر جريمة ترتكب فى حق مصر . ولا محل هنا لأى عذر مهما كانت النوايا حسنة . والغريب حقا أن هذا المهرجان الكبير قد أقيم للمغتربين فى البلاد التى يتجمعون فيها تحت شعار « فى حب مصر » فإذا كان الفنانون الكبار لم يحترموا أنفسهم ، ولم يحترموا رسالة الفن ، ولم يدركوا أبعاد هذه المهزلة التى اشتركوا فى صنعها . . كان من واجب أجهزة الدولة الرسمية أن تحافظ على سمعة الفن وكرامته فى مصر .

إننا لا نناقش هنا فكرة تنظيم المهرجان أو نتائجه أو ماذاحقق من ايجابيات وسلبيات . . إننا نناقش هنا ــ رغم الحملة الإعلامية الضخمة التى نسجتها أجهزة الإعلام ــ نناقش الابتذال الفنى المهين . . ونناقش كرامة الفن المصرى وسمعته . . ونناقش سمعة مصر وكرامتها التى أهدرناها فى الخارج بحسن نية بطبيعة الحال . وأكبر الظن أننا بهذا المهرجان قد سببنا للمغتربين حرجا شديدا بين زملائهم هناك . . وكان الأجدر بنا أن نؤكد لهم ولغيرهم من الأجانب أن مصر تغيرت وتطورت وأنها جادة فى كل شىء وأولها الفن المصرى .

الحفلات التى أذاعها التليفزيون المصرى لمهرجان الفنانين المصريين فى كندا وأمريكا كشف عن أكبر مهزلة ترتكب فى حق مصر .

والحقيقةأن الفن المصرى رغم ما فيه من أزمات ، فإنه ليس بهذه الدرجة من السوء والإسفاف الذى عرض به هناك .

شاهدنا ليلى طاهر وفؤاد المهندس وفريد شوقى وغيرهم وغيرهم يقفون على المسرح الفخم يرددون بعض أغانى الأفلام القديمة مثل « عينى بترف » و« كلام جميل » الخ . . وشاهدنا أشياء أو قل أشباح ترقص رقصا كاريكاتيريا . . وشاهدنا فرقة موسيقية متواضعة تحاول جمع الأشلاء . فإذا اجتمع قبح الأصوات والنشاز وسوء الأداء فإن الحصيلة فن رخيص رخيص .

لا نعرف من هو العبقرى الذى اقترح سفر هذا العدد الكبيرمن الممثلين والممثلات للغناء هناك ! والله أعلم هل قام الراقصون بالتمثيل وهل رقص المغنون ؟ !

ألم يفكر المسئول عن هذا فى سمعة مصر وكرامتها ؟ ألم يفكر فى احتمال تواجد غير المغتربين فى هذه الحفلات أو تواجد الصحافة الفنية ؟ ألم يفكر فى احتمال هجوم صحافتهم علينا والتشنيع بنا ونحن أبرياء من هذا العبث . لا شك أن هذه الحفلات سوف تترك انطباعا سيئا فى الأذهان . . وربما يتهمون الشعب المصرى بأنه شعب تنتشر الأمية الموسيقية بين جوانبه . . بدليل كبار الفنانين المصريين الذين يقدمون الفقرات يفتقرون إلى الأذن الموسيقية السليمة وأن المغتربين المصريين سعداء بهذا النشاز . لو أنهم اتهمونا بهذه الاتهامات لكان لهم العذر فى هذا . فمن غير المعقول أن مصر تتكبد تكاليف باهظة لنقل وإعاشة هذا العدد الكبير من الفنانين ليقدموا هذا الفن الهابط . وليس من المعقول أيضاً أن يصدقوا بأن هذه الحفلات مجرد (قاعدة وتهريج مصرى) .

لو كنت واحد من هؤلاء المغتربين لطالبت سفيرنا هناك أن يتدخل فورا لوقف

هذا التهريج الذى يسىء إلى مصر . ولو كنت واحدا من المغتربين لاقترحت على المسئول عن هذا المهرجان الاكتفاء بلقاءات بين الفنانين وبين المصريين فى الخارج ويدور بينهم أحاديث جادة حول مهمتهم هناك ، دون أن يقدموا الفن الهابط احتراما لمصر وللمغتربين وللفنانين أنفسهم . لقد سبق أن حدثت هذه الهزلة منذ أشهر قليلة فى مصر عندما نادت الدولة بالعمل من أجل تسديد ديون مصر ونذكر أن بعض الفنادق والهيئات نظمت عدة حفلات اشترك فيها نجوم المسرح والسينما أيضا . نفس الشىء الذى حدث عند المغتربين . ونقلت أجهزة الإعلام تلك الحفلات أو جانب منها . وتحملنا وقتها هذا الإسفاف من أجل تسديد ديون مصر . ولم يستمر هذا التهريج لأن الحفلات توقفت بعد أن حققت الفنادق والهيئات دعاية لها من ناحية . . وأن الجمهور لم يعد يقبل على هذه النوعية من ناحية أخرى . فإذا كنا قد تقبلنا ـ على مضض ـ هذا الإسفاف على المستوى المحلى . . فإننا نرفضه ونعارضه تماما عند عرضه خارج مصر . فالفن يجب أن يقدم للناس . . كل الناس . . سواء مصريين أوغير مصريين . . يجب أن يقدم فى صورة جميلة ومشرفة وعلى مستوى جيد من الإبداع .

والغريب حقا أن النقابات المهنية (تمثيلية وسينمائية وموسيقية) لم تعترض مرة واحدة على شكل ومضمون الفن الذى يقدم فى تلك الحفلات رغم مستواه الهابط الردىء . وكان أملنا أن تتولى النقابات الفنية التخطيط لمشروع حفلات دورية فيها متعة للناس وفيها مصلحة للوطن . . بدلا من أن تترك هذا الأمر للغير . ومن المؤكد أن النقابات

●

لو كنت واحداً من المغتربين .. لطالبت سفيرنا هناك أن يتدخل فوراً لوقف هذا التهريج الذى يسىء إلى سمعة بلادنا .

المهنية سوف تقدم برامج وحفلات على مستوى فنى جيد أفضل يقبل عليها المصرى والزائر العربى وغير العربى . . فتكون تلك النقابات جديرة بانتمائها لمصر ، وواجهة فنية مضيئة ومشرفة لها . . وهى بهذه الحملة القومية الفنية تؤدى واجبها نحو مصر وقت الشدة .

وطالما أن النقابات المهنية لم تتدخل لوقف هذه المهزلة ـ وهى المسئولة عن مستوى الفن فى مصر ـ فقد كان من الواجب أن تكون أجهزة الإعلام ـ صحافة ، إذاعة ، تليفزيون ـ هى الفرملة لتجاوزات الفنانين أو المسئولين . إنها المصفاة الحقيقية لكل الفنون فلا يتسرب من خلالها سوى الفن الجيد والمستوى الجيد . إنها فى الحقيقة مسئولية كبيرة وشاقة علينا أن ندركها لأن أجهزة الإعلام عن تقديم الردىء من الفن ، فإن ذلك يعنى خطوة إلى الأمام فى الارتقاء بمستوى الذوق العام للشعب .

لقد أخطأت أجهزة الإعلام عندما قدمت هذه النوعية الهابطة من الحفلات على المستوى المحلى منذ أشهر قليلة . . مهما كان الهدف نبيلا . فليس مقابل قروش مؤقتة ، تساهم أجهزة الإعلام فى إفساد الذوق العام للشعب . وأخطأت مرة ثانية عندما قدمت هذه النوعية الهابطة من الحفلات للمغتربين فى الخارج . . لأنها أساءت إلى مصر . وكل ما نرجوه أن يُراجع التليفزيون وكذلك الإذاعة فقراتها الموسيقية والغنائية قبل إذاعتها حتى لا تساهم فى إفساد الذوق العام . كل ما نرجوه هو التأكد من سلامة المستوى الفنى والقضاء على ظاهرة غناء الممثلين التى انتشرت فى الفترة الأخيرة ووصلت بنا إلى هذا الإسفاف الفنى . وحتى إذا كان المؤدى طفلا أوطفلة يجب أن يكون الأداء سليما ، لكى لا نؤذى المستمع ونجرح شعوره .

وأود هنا أن أذكر النقابات المهنية وأجهزة الإعلام بمثل شاهدناه جميعا منذ فترة قريبة عندما نظم أشهر المغنين والمغنيات فى أوربا وأمريكا مهرجانا غنائيا شاهده العالم ولم يستمر أكثر من ٤٨ ساعة . . من أجل مساعدة دول أفريقيا التى أصابتها المجاعة والجفاف . حقق الحفل الملايين فى وقت قصير جدا . تحقق هذا النجاح المذهل نتيجة للتنظيم الفنى والإدارى الذى يعتبر معجزة ، وكذلك الجدية والمستوى الفنى الجيد والمتعة الفنية التى سعدت بها الملايين من الناس فى أنحاء العالم .

إن الأمثلة كثيرة . . نتمنى أن نستوعب الدروس منها فلا نجرى وراء الإسفاف ونترك الجدية فى العمل . نود أن تراجع النقابات الفنية الدور الواجب أن تقوم به نحو مصر . فإن لم تفعل نود أن تراجع أجهزة الإعلام واجبها نحو شعب مصر . . وهذا أضعف الإيمان .

●

النقابات المهنية لم تعترض مرة واحدة ، ولم تخطط لمشروع حفلات دورية تجمع بين المتعة والرقى الفنى .

ثقافة النمل .. وثقافة النحل



د. عبد الغفار مكاوى

تفكرت اليوم فى مستقبل الثقافة والمعرفة فى بلادنا وألحتْ علىَّ صورة كنت قد وجدتها ــ إن لم تخنى الذاكرة ــ فى كتاب « الأورجانون الجديد » للفيلسوف الانجليزى فرنسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦ وهو كما تعلم مؤسس النزعة التجريبية الحديثة الذى بشر بحضارة العلم ودعا إلى قراءة كتاب الطبيعة لاكتشاف قوانينها والتوصل إلى المخترعات التى تيسِّر حياة الإنسان وتزيد سعادته وتخلق جنته العلمية على الأرض) والصورة تصف نوعاً من الباحثين يشبههم بالنمل ويفرق بينهم وبين باحثين آخرين يشبههم بالنحل . فالباحث على طريقة النمل رجل نشيط دءوب يجمع زاده من الظواهر والوقائع والملاحظات من هنا وهناك ، ولكنه يخرج فى نهاية المطاف عن تكديس ركام وصفى فوق ركام ولا يزيد آخر الأمر عن توفير مادة العلم لا العلم نفسه ــ لأن العلم يحتاج إلى المنهج الذى ينظم الوقائع والظواهر ويقارن بينها ويختار منها ويخضعها للنظر العقلى ليصل بها فى النهاية إلى القانون أو « الصورة » التى تعبر عن حقيقتها ــ أى أنه يحتاج إلى النحل الذى يجمع رحيقه من مختلف الحقول والبساتين لكى يفرزه بعد ذلك عسلاً له مذاقه المتميز ، وشهداً له حلاوتها الخاصة ولكى لا تتجنى على النمل ينبغى أن نذكر فضائله النادرة بالحمد والاعجاب والعرفان . هو صبور دائم الحركة ــ هل رأيت يوماً نملة واقفة أو ساكنة ؟!ــ وهو يبحث عن قوته فى كل مكان ومن أى مكان سواء فى السهل والوادى أو على الذروة والقمة فى الصحراء الجرداء أو الحقل الأخضر تحت المطر وفى شقوق الجدران والكهوف والصخر ، أو فى وهج الرمضاء واختناق الحرّ ..

ولكن هذه الفضيلة الفطرية ــ التى عزّت وأصبحت نادرة بين نمل الباحثين فى هذه الأيام ــ هى نفسها رذيلته التى لا حيلة له فيها .

فهو يجمع ويجمع بغير تمييز ولا اختيار ولا قدرة على النقد إن كان فيها غذاؤه وغذاء جماعته أو كان فيها السم والهلاك . ولأن هذا الجمع النشيط يفتقد الموقف والرأى والمنهج المؤدى إلى غاية وهدف ، فلم يبدع النمل أبداً ولن نجد ــ بعد ملايين السنين من حياة النمل على الأرض ــ نملة واحدة مبدعة ..

لننظر الآن إلى الجانب الآخر من الصورة ولنتأمل بعض خطوطه وألوانه . وأول ما يخطر على البال ونحن نشاهد النحل أنه لا يقل عن النمل نشاطاً ولا لهفة على جمع غذائه وتحصيله وتخزينه . بيد أنه يطير إلى غذائه ولا يسير ــ وهذه ملاحظة ليست بالقليلة !ــ كما أنه يرقص فوق البرعم أو الزهرة التى اختارها رقصات خاصة حسب العلماء أنواعها وزواياها وزمن دورانها وعلاقتها بالضوء والظل والهواء ــ ومع أن أحداً لم يحلل شخصية النحل تحليلاً نفسياً حتى الآن فإن كل هذا يشير ولو من بعيد إلى حسّ خاص بالتذوق والاختيار يجعل بعض أنواعه يتجه إلى حقل البرسيم وبعضه الآخر يسارع إلى بستان البرتقال أو الليمون ــ ثم إنه يعود بغذائه الذى جمعه ليشارك غيره ــ تحت توجيه ملكة عظيمة وقاسية !ــ فى هذا البناء المنظم المذهل الذى نسميه الخلية . ناهيك عن أنه يهضم غذاءه ويتمثله بعد أن تذوقه واختاره ــ ويحيله إلى رحيق يشهد على خصوصيته وتفرده ، بل لا أبالغ إذا قلت إنه يدل على حريته وتجربته وشخصيته .

ماذا أقصد إذاً بثقافة النمل ؟ ولماذا قدمت هذه المقدمة الطويلة عن تحصيل النمل وإبداع النحل ؟

لا شك أن القارىء قد عرف ما أقصده وما أقصده شىء بسيط ومخيف فى وقت واحد : إنه التحذير من خطر النمل وزحف جحافله الرهيبة على ثقافتنا وعلمنا وعقول أبنائنا ومصير وطننا . وقبل أن أستطرد فى التحذير من هذا الخطر على المعرفة والمستقبل أعود إلى تأكيد تقديرى لفضائل النمل . فالعالم النملة أو النملة العالمة تجمع وتحصل من مختلف المراجع والمظان فى دأب وصبر وأمانة لا مزيد عليها . وفى كل باحث مجتهد شىء من هذه النملة الأمينة الصابرة . وعندنا والحمد لله فى كل فروع العلم والمعرفة ، وفى تراثنا القديم والحديث عدد كبير من هذا النمل الذى نعتز بجهوده ونعرف أفضاله أين الخطر إذاً من زحف النمل الذى لم أبخل عليه بكل هذا الثناء ؟ الخطر كما قلت فى زحف جحافل جرارة من النمل الذى يفتقد فضائل الجدود من الصبر والأمانة والمقدرة والنزاهة والتجرد والتفانى لوجه الحق والوطن .

لقد جمعت جيوش النمل الحديث ــ التى احتلَّ معظمها مناصب هامة فى معاهد البحث والجامعات ومراكز التعليم وتأهيل الأجيال الجديدة ــ فتات علمها أو بالأحرى معلوماتها فلم تتمثله ولم تجربه تجربة باطنة ولم تعشه موقفاً وقضية ورسالة ، جمعته فى كتب ركيكة ودونته بلغة ركيكة فقدت القدرة على الاختيار والتذوق والتمثل فضلا عن القدرة على إفراز المحصول أو المخزون فى رحيق خاص يحمل طابع شخصية خاصة ذات منهج ورؤية وموقف من العلم والعالم والواقع (لاحظ أن الرؤية والموقف لا يتحتم أبداً أن يكونا أيديولوجيين أو سياسيين بأى معنى من معانيها الضيقة) ويقدِّم هذا الفتات الركيك (الذى لم ينبع من شخصية موحدة بل من نملة كبيرة حملت ما حملت من أسفار وأثقال ولم تكن هى نفسها أبداً فى أى حبة من حبوب القمح التى خزنتها فى صوامعها) يقدم إلى نمل صغير يزدرده غضباً عنه ويتجشأه على أوراق الامتحان ويصنع مثله فى كتب ركيكة تسمى اليوم كتباً مدرسية أو جامعية لا تضيف إلى الثقافة شيئاً لأن الثقافة منها براء ، ولأن الثقافة قيمة مبدعة ومغيرة على الدوام . لن يتسع المقام لضرب الأمثلة على تناول النمل لموضوع من الموضوعات ــ كأن يكون قصيدة للمتنبى أو نصاً لأفلاطون أو حقيقة علمية طبيعية أو حيوية أو رياضية ــ وتناول النحل المبدع للموضوع نفسه بحيث يجربه ويحياه ويحيا له ، ويسأل عن أصله وجذوره ويبحث الإشكالات التى يثيرها ليولد منه إشكالات أخرى ، ويضعه فى علاقة مع شخصه ومجتمعه والمجتمع البشرى ــ ولن يتسع كذلك ــ للحديث عن النحل المبدع من روادنا وأساتذتنا الذين عاشوا العلم وجسَّدوه فى أشخاصهم قيمة حية وقدوة عالية متحركة ، وأفرزوه شهداً خالصاً مازلنا نتذوقه ونستمتع به ، وقضايا وأزمات ومواقف غيرَّت الوعى وحاولت أن تغير واقع الأمة نحو الحرية والتقدم والتحضر .

ويضيق المقام كذلك عن ضرب الأمثلة ورصد ظواهر الزحف الخطير وأسبابه زحف النمل الذى يفتقد معظمه فضائل النمل ، حتى لقد تحول فى أغلب الأحوال إلى جراد يلتهم الخضرة ويفترس الحياة ويتشبث بفتات الشهرة والمال والمنصب الذى اشتراه بفتات علمه الميت الجاف : « أدباء » لم يحسنوا إقامة عبارة صحيحة ومع ذلك راحوا يثرثرون عن الحداثه ويتهجمون على كل أشكال الأدب ، ونقاد لم يطلعوا على تراث محلى ولا عالمى ولم يدرسوا علماً واحداً من علوم النقد القديم ولا الجديد ومع ذلك يفتون عن التراث ويطلقون التعميمات والشعارات وأحكام الادانة والاتهام لأجيال لم يكلفوا أنفسهم مشقة قراءتها ؛ ودكاترة لفقوا بالقص واللصق أكواماً متناثرة سموها رسائل ثم مرّت الأيام فتأستذوا وراحوا يصبيون الفراغ فى الفراغ ؛ وفلاسفة لم يتفلسفوا لحظة واحدة من حياتهم ولم يفكروا بأنفسهم ولا نفسهم لحظة واحدة ، ولهذا لم يقيموا بناء ولا حفروا اتجاهاً قضية ولا كوَّنوا مدرسة ولا تلميذاً ..

هل اقتنعت الآن بهذا الخطر ؟ وهل عرفت لماذا أصبح النحل المبدع عندنا أندر من الندرة فى كل مجال ؟ وهل فكرت معى كيف نواجه جيوش النمل الزاحفة على الثقافة والمعرفة والوطن ؟!

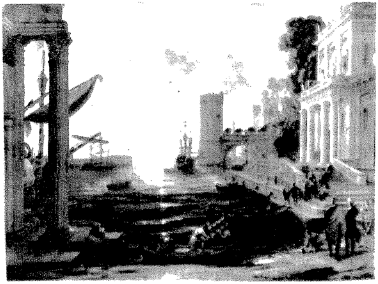


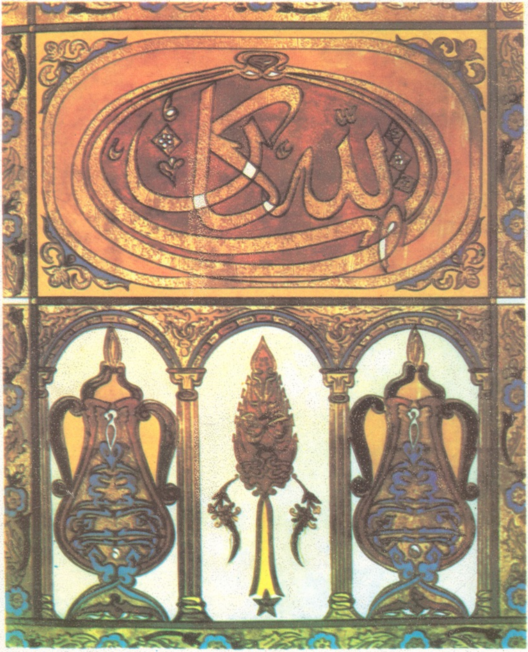
فنانو الضوء











تكوين حروفي ملون للبسملة . قياس 53 × 66 سم